teatrul

12

decembrie 1963 (anul VIII)

În acest număr :

ESTE VINOVATĂ MARIA SERAFIM?

Dramă in două părți

de LAURENTIU FULGA

teatrul

Nr. 12 (anul VIII) decembrie 1963
REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

SUMAR

Pag.

ESTE VINOVATĂ MARIA SERAFIM? . . 1
Dramă în două părţi
de Laurenţiu Fulga

Bertolt Brecht
TEATRUL CEL DE TOATE ZILELE 35

Ana Maria Narti
BRECHT ŞI ANATOMIA FASCISMULUI
„Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită", pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R. 38

„NOAPTEA E UN SFETNIC BUN" LA MASA ROTUNDĂ 47

Eduardo De Filippo
INVENŢIE ŞI TEHNICĂ ÎN COMEDIILE MELE . . . 61

Andrei Băleanu
TRĂSĂTURI CONTEMPORANE ÎN ARTA ACTORULUI . 68

Victor Tudor Popa
AMĂNUNTUL SEMNIFICATIV ŞI CALITATEA ARTISTICĂ 78

EXPERIENŢE DE SCENOGRAF
De vorbă cu Dan Nemţeanu 83

Huszár Sándor
REPERTORIU ŞI PUBLIC 88

Mira Iosif
PEER GYNT SAU EŞECUL AVENTURII
„Peer Gynt" pe scena Teatrului „C. I. Nottara" . . . 92

MARI FIGURI ALE TEATRULUI ROMÎNESC DIN TRECUT

Ion Marin Sadoveanu
ION LIVESCU 97

* * *

Dana Crivăţ
ÎNTÎLNIRE CU PETER BROOK 98
PE SCENA LUMII 101
INDICE BIBLIOGRAFIC 103

Coperta I: *Marcela Rusu şi Radu Beligan în „Şeful sectorului suflete" de Al. Mirodan (Teatrul de Comedie)*
Coperta IV: *Gheorghe Leahu în „Sonet pentru o păpuşă" de Sergiu Fărcăşan (Teatrul de Stat din Timişoara)*

Desene: SILVAN şi VAL MUNTEANU
Fotografia: ION MICLEA

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – Bucureşti – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară

PREŢUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

PII 0584

dramă în două părți
de
LAURENȚIU FULGA

ESTE VINOVATĂ MARIA SERAFIM?

PII 1249/12

PERSONAJELE:

Judecătoarea
Maria Serafim
Oxana
Andrei
Corina
Petre Serafim
Elena Dobriceanu
Ruddy Holban
Venera Costescu

PARTEA I

La rampă, un scaun. Prăbușită în acest scaun, zguduită de plîns, Maria Serafim. Chiar în spatele ei, apropiată sufletește, cu mîinile încleștîndu-i ușor umerii, Judecătoarea. După ridicarea cortinei, un timp...

JUDECĂTOAREA: Nu, tovarășă Serafim! Așa nu se mai poate continua. Te rog păstrează-ți calmul. Și-ncetează să mai plîngi. Doar știi bine pentru ce te afli aici.

MARIA: Mai bine m-ar înghiți pămîntul.

JUDECĂTOAREA: Te-nțeleg. Nici mie nu mi-ar fi prea ușor.

MARIA: Atunci de ce nu mă scutiți de umilința acestei dezbateri?

JUDECĂTOAREA: Fiindcă-n jurul dumitale s-au concentrat toate faptele la care ne referim acum. Din nefericire, destul de triste și cu consecințe pe care dumneata n-ai avut puterea să le previi la timpul respectiv. E datoria noastră, acum, să le-aducem în dezbatere publică și să-mpiedicăm repetarea lor.

MARIA: Am impresia că m-acuzați numai pe mine.

JUDECĂTOAREA: Pe de o parte.

MARIA: N-acuzați, vă rog!

JUDECĂTOAREA: Pe de altă parte, dezbaterea noastră mai are și un scop anume: să smulgem din rădăcini tot răul care mai dăinuie printre noi. Operativ și fără milă! Din acest punct de vedere, dumneata ne poți fi de mare ajutor.

MARIA: Asta nu mă consolează cu nimic.

JUDECĂTOAREA: Te va convinge, în schimb, că drama dumitale nu-i deloc întîmplătoare.

MARIA: Nici asta nu rezolvă nimic.

JUDECĂTOAREA: Va rezolva. Mai ales pe dumneata, pe soțul și copiii dumitale, vă vor privi concluziile acestei dezbateri... De ce n-ai curajul să privești înapoi cu puțină luciditate?

MARIA: E perioada cea mai cumplită din viața mea.

JUDECĂTOAREA: Cu atît mai mult.

MARIA: De-aș putea s-o uit. Și să nu-mi mai răscolească nimeni trecutul.

JUDECĂTOAREA: Va trebui, totuși, să ne spui ce s-a-ntîmplat.

MARIA: Nu spun nimic.

JUDECĂTOAREA: Va trebui!

MARIA: Nu spun nimic.

JUDECĂTOAREA: Ciudată atitudine, tovarășă doctor! Familia dumitale a trecut printr-un mare impas. Față de care nimeni nu putea rămîne indiferent. Doar nu mai stă nimeni, azi, cu brațele încrucișate, cînd cineva încearcă să-și pună capăt zilelor. Dumneata însăți te-ai alarmat și ne-ai cerut ajutor. Acceptînd chiar și o dezbatere publică, numai să se știe cine-s adevărații autori morali. Cum o să reușim acest lucru, dacă dumneata te-ncăpățînezi să taci și-ți pui orgoliul mai presus de efortul nostru comun ?

MARIA : Dar pricepeți că-i peste puterile mele !

JUDECĂTOAREA : Te rog calmează-te !

MARIA : Dezbaterea asta mă va ucide.

JUDECĂTOAREA : Calmează-te, tovarășă doctor !

MARIA : Pînă ieri, mai credeam că voi fi în stare să suport orice confruntare. Dar acum aș da totul ca să pot fugi. Fiindcă niciodată nu mi-am închipuit că voi ajunge aici. Să afle lumea ce se petrece cu copiii mei și să mă judece pentru faptele lor. Credeți că, din noaptea aceea, cînd Corina a-ncercat să termine cu viața, fac altceva decît să mă judec singură ?

JUDECĂTOAREA : Tovarășă Serafim ! Draga mea ! Dar n-are nimeni intenția să te judece. Cu atît mai mult cu cît și copiii dumitale rămîn răspunzători pentru partea lor de vină.

MARIA : Măcar de s-ar desfășura totul între patru pereți !

JUDECĂTOAREA : Acum e prea tîrziu. *(A apărut inginerul Petre Serafim.)*

MARIA : Și pe el tot pentru asta l-ați chemat ? Să-și aducă aminte ce rol a jucat în această dramă ?

JUDECĂTOAREA : Cam devreme, tovarășe Serafim !

MARIA : Pentru Dumnezeu, spuneți-i să nu se mai uite așa la mine !

JUDECĂTOAREA : Fii, te rog, bun și-așteaptă alături... *(Omul a ieșit ; către Maria.)* Acum te-ai calmat ?

MARIA : Vreau să se sfîrșească mai repede. Ce trebuie să fac ?

(Pe laterala stîngă, un pupitru înalt dominînd scena. Judecătoarea va lua loc la acest pupitru.)

JUDECĂTOAREA : Povestește-ne cu de-amănuntul ce ți s-a-ntîmplat. Dar cinstit, deschis. Nu-ncerca s-ascunzi nimic. Chiar dacă ai dori ca unele lucruri să rămînă taină pentru totdeauna. Nu-i bine ! Oamenii care v-au pricinuit acest rău au conștiințele prea împovărate ca să merite vreo indulgență. În felul acesta îți ușurezi și dumitale sufletul. Ne ușurezi și nouă sarcina de a lua o hotărîre dreaptă.

MARIA : Mă cheamă Maria Serafim. Am patruzeci și patru de ani. Sînt medic de copii. Iubesc copiii.

JUDECĂTOAREA : Nu-i iubești, tovarășă doctor.

MARIA : Iubesc copiii !

JUDECĂTOAREA : Fie ! Continuă !

MARIA : Aveți dreptate, nu-i iubesc. Sau, mai bine zis, n-am știut să-i iubesc. Am trei copii, și toți trei au avut de suferit din cauza mea. Nu m-am priceput să-i apăr împotriva celor despre care pomeneați adineaori.

JUDECĂTOAREA : Asta e tot ?

MARIA : Iar acum, iată-mă aici ! Cu sufletul rănit de moarte. Și nevoită să-ndur consecințele propriilor mele greșeli.

JUDECĂTOAREA : Asta e tot ?

MARIA : Ajutați-mă ! Întrebați-mă ! Simt că-mi plesnește capul. Nu izbutesc să m-adun. Nu știu de unde să-ncep... De ce tăceți ? De ce ?

(Se-ntoarce. Constată, uluită, prezența Corinei. Chiar la mijlocul scenei.)

CORINA : Nu te speria, mamă ! Eu sînt.

MARIA : Corina ! Ce-i cu tine ?! Cum de-ai plecat din spital ?

CORINA : M-au adus cu mașina. E-afară o soră, gata să m-ajute la nevoie.

MARIA : Ți-e greu, draga mea ?

CORINA : Tare greu, mamă !

MARIA : N-ar trebui să te-agiți atîta. Doctorii spun că-n cel mult o săptămînă te faci bine. Și te-ntorci acasă.

CORINA : Dar cum mă întorc, mamă ?! Vindecată pe deplin ? Cu sufletul la fel de luminos ca odinioară ? Spune-mi !

MARIA : Și tu mă-nvinuiești, draga mea ?

CORINA : Pe mine mă-nvinuiesc, mamă!

MARIA : Poate nu-i totul pierdut.

CORINA : Ce știi tu ?! Stăteam azi dimineață la fereastră. Pentru prima dată mi s-a-ngăduit să mă mișc puțin. Mă uitam prin fereastră la cîmpul nesfîrșit de dincolo de zidurile spitalului. Cît vedeai cu ochii pînă la marginea zării — iarbă, numai iarbă ! Și mi-a venit, uite-așa, o poftă nebună să fug. Să mă tot duc...

MARIA : Ți-e dor de cîmpurile pline de iarbă, Cora ?

CORINA : Mi-e dor, mamă ! Nu-ți amintești cît de mult îmi plăcea să umblu prin iarbă, în picioarele goale ?

MARIA : Mi-amintesc. Pe toate mi le-amintesc.

CORINA : Îmi plăcea iarba înaltă și sălbatică, să mă scufund în ea ca-ntr-o apă.

MARIA : De cîte ori nu m-ai înspăimîntat, neștiind de unde să te iau.

CORINA : Credeam că viața nu-i decît o joacă fără sfîrșit.

MARIA: Fină te prinde-n vîrtejurile ei, Corina. Și, pe tine, prea devreme te-a prins.

CORINA: Mult prea devreme... Știi în cîte sîntem azi?

MARIA: Știu că-i a opta zi de cînd te afli la spital.

CORINA: E ziua mea de naștere, mamă! Împlinesc șaisprezece ani.

MARIA: Șaisprezece ani...

CORINA: Odinioară, mă trezeai din somn, sărutîndu-mă încet pe obraz. Îmi încărcai brațele cu liliac alb și-mi urai să cresc mare și frumoasă. Apoi se trezea și Oxana din somn, venea și Andrei din odaia lui. Și porneam tuspatru, ca nebunii, să ne batem cu pernele...

MARIA: Taci, Cora!

CORINA: Mamă... Cum să-ți spun! S-ar mai putea oare...?

MARIA: Taci, te rog!

CORINA: O singură zi, mamă! Doar un ceas. Ceasul acela din zori.

MARIA: Pentru Dumnezeu, taci!

CORINA: Mamă! Chiar niciodată n-o să mai fiu copilul care-am fost?

MARIA: Draga mea... Crezi că pentru asta ai fost adusă-aici?

JUDECĂTOAREA: Bineînțeles că nu! Deși hotărîrea am luat-o destul de greu. Dar medicii ne-au asigurat că nu riscăm nimic. Corina se află acum în afara oricărei primejdii. Iar noi ne grăbeam să facem lumină în această tristă poveste.

(Maria s-a prăbușit din nou în scaun. Au apărut Oxana și Andrei. Fără însă ca mama să-i vadă.)

MARIA: I-ați chemat și pe ceilalți doi?

JUDECĂTOAREA: Sînt lîngă dumneata. Și sper că de-acum înainte n-o să vă mai despartă nimic.

CORINA: Despre ce-i vorba, mamă?

JUDECĂTOAREA: Mama e prea tulburată ca să-ți poată explica pe-ndelete. O să-ți explic eu. La toți trei o să vă explic.

MARIA: Nu! Vă rog! Nu-i chinuiți și pe ei!!

JUDECĂTOAREA: Trebuie, tovarășă Serafim!

OXANA: Liniștește-te, mamă! Și eu socotesc că trebuie.

JUDECĂTOAREA: E vorba deci să reconstituim niște fapte. Mai precis, acele fapte care v-au adus în situația de a suporta rigorile acestei dezbateri.

OXANA: Rătăcirea Corinei, viața dezordonată a lui Andrei, ruptura dintre mine și mama.

CORINA: Nu vreau!

JUDECĂTOAREA: Oamenii așteaptă să descopere adevărul, Corina! Pentru a cumpăni ei înșiși răspunderea fiecăruia.

CORINA: Prea mulți se cred în drept s-o facă.

JUDECĂTOAREA: Și prea puțini, cei nevoiți să suporte judecata lor.

CORINA: Nu vreau!

ANDREI: Corina!

CORINA: Nu vreau să retrăiesc nimic, pricepe! Mi-e de-ajuns iadul prin care am trecut o dată. Nu poți fi pedepsită de două ori pentru același păcat.

JUDECĂTOAREA: Îți înțeleg tulburarea, dar numai așa vei scăpa de greul care te-apasă.

CORINA: Nici doctorii, la spital, n-au reușit mai mult.

OXANA: Atunci toate acuzațiile vor cădea asupra mamei, asupra tatei.

CORINA: Nu! De ce?

JUDECĂTOAREA: Și totuși așa o să se întîmple, dacă voi nu ne-ajutați să descoperim vinovații principali.

MARIA: În cazul acesta, chemați-i și pe ceilalți aici. Să stea și ei fața-n față cu opinia publică.

JUDECĂTOAREA: Le va veni și lor rîndul. La fiecare...

(Cei strigați vor intra din locuri diferite.)

JUDECĂTOAREA: Dobriceanu Elena...

ELENA: Prezent!

JUDECĂTOAREA: Holban Ruddy...

RUDDY: Prezent!

JUDECĂTOAREA: Costescu Venera...

VENERA: Prezent!

JUDECĂTOAREA *(deplasîndu-se anume)*: Poftim și dumneata, tovarășe inginer! *(Apoi.)* Vă rog să luați loc...

(Primii trei au luat loc, alături, pe o banchetă, în fund. Inginerul Serafim, separat, pe un scaun. Se vor pierde în bezna culiselor, de îndată ce atenția se va concentra pe scenele următoare.)

JUDECĂTOAREA: Prin urmare, putem începe... Oxana, ești gata să-nfrunți adevărul?

OXANA: Sînt gata!

JUDECĂTOAREA: Și dumneata, Andrei?

ANDREI: Da!

JUDECĂTOAREA: Corina, te mai împotrivești?

CORINA: Nu!... Dar v-aș cere o favoare. Să-ncepem cu vacanța de vară.

JUDECĂTOAREA: Ții atît de mult la vacanța aceea?

CORINA : Țin la amintirile mele. Sînt ultimele mele amintiri de copil.

JUDECĂTOAREA : Cînd oamenii ajung să trăiască numai din amintiri, se pot socoti pe jumătate morți.

CORINA : Eu sînt. Într-un fel, mă-ntorc și eu dintre morți. Aș vrea să rîd, dar nu mai pot. Aș vrea să dansez, dar mi-s picioarele moi ca de cîrpă. Aș vrea să visez, dar mi s-așază peste ochi o ceață și o tulburare... Nici la amintiri nu mai am dreptul?

JUDECĂTOAREA : Asemenea jocuri costă scump, Corina.

CORINA : Nu-mi pasă!

JUDECĂTOAREA : Știi bine ce greșeli dezvăluie, de fapt.

CORINA : Nu-mi pasă! Mă vreau pe mine însămi, cea de la-nceput. Cînd mai dansam cu păpușile-n brațe și mi se părea că fac parte dintre minunile lumii. Nu știam ce-nseamnă grija zilei de mîine și-i dădeam vieții cu tifla-n obraz... Poate inconștientă, poate superficială — dar fericită. Pricepeți? Fericită!

JUDECĂTOAREA : Ceilalți unde erau? Mama, Oxana, Andrei?

CORINA : Acolo, cu mine. La fel de fericiți ca și mine.

JUDECĂTOAREA : Dacă fericirea s-ar făuri din cioburi colorate... Poftim! Retrăiește-ți amintirea la care ții atît de mult...

(Lîngă arlechin, pe un taburet, se află o păpușă-Pierrot de mărime neobișnuită. Dar înainte de a ajunge aici, Corina constată nepăsarea totală a celorlalți.)

CORINA : Ce-i cu voi? De ce-ați rămas ca de piatră?

OXANA : Ajunge, Corina!

CORINA : De ce? Doar anume ne-a fost acordată această favoare. Măcar în imaginație să ne mai prelungim...

MARIA : Agonia, fetițo! Fiindcă, de aproape opt zile, tot într-o agonie trăim. Și eu, cel puțin, n-o mai pot suporta.

CORINA : Cu atît mai mult avem nevoie de o destindere.

OXANA : Falsă, Corina!

MARIA : Și jalnică, draga mea!

ANDREI : Așa cum spunea și tovarășa judecătoare...

OXANA : Făurită din cioburi colorate!

MARIA : De ce nu pricepi c-ar fi o simplă minciună?

CORINA : Dar tu m-ai crescut în minciuna asta, mamă! Tu mi-ai înfășurat viața în poleieli și artificii. Tu ai stîrnit în mine visuri și orgolii nemăsurate. „Corina-i mică, deci pe ea s-o răsfățați cel mai mult! Corina-i frumoasă, deci ei să-i dați zorzoanele cele mai scumpe! Corina-i deșteaptă, talentată, i se prezice un viitor mare — deci toate sacrificiile pentru ea, numai pentru ea!"

MARIA : Te iubeam orbește, Corina!

CORINA : Și la ce mi-a ajutat iubirea ta?

ANDREI : Mama voia să nu-ți lipsească nimic din ce i-a lipsit ei altădată.

OXANA : Într-un fel, tu s-o răzbuni pentru tot ce-i refuzase tata cu șapte ani în urmă.

ANDREI : Te vedea pe tine fericită și uita de toate nefericirile ei.

CORINA : Pierzînd din vedere că viața m-așteaptă la ușă.

ANDREI : Nu-și imagina că, atît de repede, tu...

CORINA : Indiferent cînd! Era datoria ei să mă pregătească.

OXANA : N-ai să negi...

CORINA : Ba neg! Niciodată n-am știut ce să iubesc și ce să urăsc. Unde stă adevărul și unde minciuna.

OXANA : Fiindcă nu mai aveai urechi de auzit, Corina.

ANDREI : E drept, mama prea se grăbise să facă din tine o domnișoară...

OXANA : Iar cînd a trebuit să-ți spună ce să iubești și ce să urăști, unde stă adevărul și unde minciuna, a constatat că-i prea tîrziu.

CORINA : Niciodată n-ar fi fost prea tîrziu.

OXANA : Ba mi se pare că și-acum este.

ANDREI : Mai ales acum, după ce-ai trecut prin cîte-ai trecut, n-ai dreptul s-arunci cu piatra asupra mamei.

CORINA : N-arunc nici o piatră.

OXANA : Adu-ți aminte că mama se-ntorcea de la spital frîntă de oboseala.

ANDREI : Cu sufletul muncit de dureri pe care tu nu aveai de unde le cunoaște.

OXANA : Cîteodată, nu era în stare nici măcar să gîndească.

CORINA : Atunci de ce n-ai gîndit tu și pentru ea?

OXANA : Eu?!

CORINA : Tu! Cea mai lucidă, și fermă, și ordonată. Care știai bine ce primejdii mă pasc dac-o iau razna prin viață... De ce nu m-ai prevenit?

OXANA : Voi răspunde la reconstituirea faptelor.

CORINA : Răspunde-mi acum!

ANDREI : Adevărul e prea crud ca să-l recunoaștem dintr-o dată.

CORINA: Atunci lăsaţi-mi farmecul minciunii de odinioară. Să mai fiu o dată copilul care-am fost. Tocmai fiindcă, peste cîteva clipe, adevărul ăsta crud va da cu noi de pămînt... Vă rog! Doar cinci minute!

OXANA: Corina!

MARIA: Dă-i pace, Oxana! Şi-aşa, oamenii trebuie să afle ce vină purtăm fiecare.

CORINA: Muzica, oameni buni! Uşor! Ca-n vis! Ca-n visul care nu se va mai repeta niciodată...

(Efluviul muzicii. Corina dansează cu păpuşa-Pierrot în braţe. E, toată, flacără şi copil. Ceilalţi, neclintiţi, la rampă.)

OXANA: Acesta a fost începutul. În asta a constat prima noastră eroare. În dragostea oarbă cu care o iubeam pe Corina. În faptul că ne-am supus capriciilor ei de păpuşă vie şi-am socotit-o necontenit ca atare.

MARIA: Fără să ne dăm seama că-n felul acesta pregătim pentru viaţă un om slab şi superficial. Care nu-şi pune nici un fel de problemă, aşteaptă totul de-a gata şi care va cădea la prima bătaie de vînt.

ANDREI: Dar dacă-i vorba să se facă dreptate, atunci să se ştie, de la bun început, că vina dintîi o poartă altcineva. Altcineva. Şi-acela e... Tată! Tată! De ce tocmai eu trebuie s-o spun? De ce?

(Dansul continuă un timp. Apoi încetează brusc, fata aflîndu-se jos ca o frunză căzută.)

CORINA: S-a terminat...

JUDECĂTOAREA: S-a terminat, Corina! Timpul se scurge implacabil.

CORINA: Im-pla-ca-bil...

(S-a ridicat. Aşteaptă. Ca şi ceilalţi.)

JUDECĂTOAREA: Era deci, dac-am reţinut bine, într-o după-amiază de noiembrie. Exact! În după-amiaza zilei de 12 noiembrie 1962. Nimic neobişnuit pe faţa pămîntului. Pînă la declanşarea dramei, nici în casa voastră — nimic deosebit. Nu bănuia nimeni ce-avea să se-ntîmple. Nu presimţea nimeni răul ce vă păştea din umbră. Răul care mai fiinţează printre noi, întruchipat în tot soiul de oameni, şi care nu răzbate decît acolo unde i se lasă uşa deschisă. Voi i-aţi lăsat-o! De ce? Iată prima întrebare la care va trebui să răspundeţi...

(Scaunul din prim-plan şi păpuşa Pierrot dispar. Apar, în schimb, existente încă de la început în cadrul fix al decorului, treptele unei case şi uşile duble, pliante, de la intrarea principală. Iar, în continuare, spre rampă, în echilibru cu pupitrul Judecătoarei, o banchetă scundă.)

JUDECĂTOAREA: Vă rog să vă reluaţi locurile de-acum un an. Să reconstituim, împreună, momentele cele mai semnificative. Chiar dacă, uneori, veţi avea sentimentul că dezvăluiţi lumii prea multe din tainele casei voastre...

ANDREI: Adevărul e că-n după-amiaza aceea nu eram acasă decît eu cu mama.

JUDECĂTOAREA: Perfect!... *(Fetele schiţează intenţia de a se retrage.)* Nu! Rămîneţi şi voi! Fiecare să se dezvăluie faţă de ceilalţi aşa cum a fost. Altfel, nu veţi învăţa niciodată cum n-ar trebui să mai fiţi... *(Către Andrei.)* Te rog!

(Maria ia loc pe treptele casei. Fetele se aşază pe banchetă. Numai pentru timpul cît e necesară prezenţa lor aici.)

ANDREI: Mama stătea zgribulită pe trepte. Se făcuse tîrziu şi era frig. Am întrebat-o dacă nu vrea să intre în casă.

MARIA: Nu, Andrei!

ANDREI: Mamă, dar s-a lăsat frig!

MARIA: Mă simt foarte bine aici.

ANDREI: Chiar şi pe o vreme ca asta?

MARIA: Pe mine, toamna m-a odihnit întotdeauna.

ANDREI: Cum vrei! Dar şalul tot ţi-l aduc...

(Şi Andrei intră în casă.)

JUDECĂTOAREA: De fapt, tovarăşă Serafim, fiecare toamnă te-njunghea ca un cuţit.

MARIA: Mă sufoca.

JUDECĂTOAREA: Tot într-o toamnă te părăsise şi bărbatul.

MARIA: Cu şapte ani în urmă.

JUDECĂTOAREA: Motive grave?

MARIA: O femeie.

JUDECĂTOAREA: O cunoşteai?

MARIA: Nu!

JUDECĂTOAREA: Se spune că nu era prea frumoasă.

MARIA: În schimb, mult mai tînără decît mine.

JUDECĂTOAREA: Lucra cu el pe-acelaşi şantier?

MARIA: Tot ce-am aflat e c-avea o experienţă de viaţă foarte bogată. Şi-şi căuta, cu orice preţ, un bărbat oficial.

JUDECĂTOAREA: Înţeleg.

MARIA: De altfel, asta m-a și jignit cel mai mult. Calitatea femeii cu care m-a schimbat.

JUDECĂTOAREA: Cel puțin te-a anunțat cu destule menajamente?

MARIA: Dimpotrivă! Destul de brutal... Într-o dimineață, cînd m-am întors acasă de la spital — fusesem noaptea de gardă, copiii erau la școală —, am găsit casa vraiște și pe masă un simplu bilet. Mi-anunța ce hotărîre luase, urmau să plece undeva în provincie, și mă ruga s-accept divorțul.

JUDECĂTOAREA: L-ai acceptat?

MARIA: Nu!

JUDECĂTOAREA: Ți-a fost teamă că va trebui să-mpărțiți copiii?

MARIA: Nici nu punea problema copiilor.

JUDECĂTOAREA: Atunci, stăpînită de mînie?

MARIA: În primele zile, poate! Dar mai apoi — de ce n-aș fi sinceră? — am sperat că se va-ntoarce. Îmi spuneam că nu poate fi decît o nebunie trecătoare și se va-ntoarce. Nu s-a întors.

JUDECĂTOAREA: Ți-a fost greu?

MARIA: Mă rușinam mai ales de Oxana. Dacă pe cei mici îi mai puteam minți: „Tata a primit o-nsărcinare specială", sau „Tata a suferit un accident", sau „Tata o să mai întîrzie un timp...", Oxana era prea mare ca să-i ascund adevărul. Pe de altă parte, simțeam nevoia unui aliat și a unui prieten. Oxana mi-a fost. Și, astfel, pe măsură ce treceau anii, ne-am trezit că-l urîm amîndouă.

JUDECĂTOAREA: De la el nici o știre?

MARIA: Doar cîteva scrisori, la-nceput, cu-aceeași stăruință disperată: „Să divorțăm! Să divorțăm!" Probabil că-l tot îndemna femeia aceea. Nu i-am răspuns nimic.

JUDECĂTOAREA: Și-n toți acești ani soarta copiilor nu l-a interesat deloc?

MARIA: Deloc!

JUDECĂTOAREA: Dar copiii? Corina, Andrei... Crescuseră mari. Ce gîndeau despre tatăl lor?

MARIA: Îl socoteau mort.

JUDECĂTOAREA: Nu-nțeleg.

MARIA: De la o vreme, n-am mai știut nimic despre el. Renunțase pînă și divorțul să mi-l mai ceară. În schimb, mă sîcîiau copiii cu-ntrebări peste-ntrebări. Și-atunci, decît să afle adevărul, am preferat să le spun c-a murit.

JUDECĂTOAREA: Fără să-ți imaginezi, totuși, că viața i-ar putea aduce față în față?

MARIA: De-abia în ziua aceea aveam să aflu. După ce Andrei mi-a adus șalul...

(Andrei îi aduce șalul, cu care îi înfășoară umerii.)

ANDREI: Așa, bătrînico! Să-ți fie cît mai cald. Și luminează-ți fruntea. Nu-mi place cum arăți azi.

MARIA: Sînt un pic obosită. O să-mi treacă.

ANDREI: Dacă vrei un ceai... sau o cafea...

MARIA: Pe tine te vreau, Andrei! De dragostea ta am nevoie.

ANDREI: Ah Doamne! Veșnic același lucru! Dar te iubesc, mamă! De cîte ori pe zi să ți-o spun? Te iubesc!

MARIA: Nu știu. De la un timp te-ascunzi de mine. Ești nervos. Lipsești de-acasă fără nici o justificare. Probabil, și facultatea ai lăsat-o pe ultimul plan... Ce e cu tine?

ANDREI: În sfîrșit, probleme de-ale vîrstei.

MARIA: De-ar fi numai atît.

ANDREI: Și... dac-ar mai fi ceva?

MARIA: Ce anume?

ANDREI: Cum să-ți spun, mamă? Vine o vreme cînd copiii au crescut destul de mari ca să poată discerne singuri adevărul. Nu-i nevoie să-i mai amăgești cu tot felul de povești, ca să poată adormi... Într-un cuvînt, cred că e timpul să lămurim între noi niște lucruri.

MARIA: Ce lucruri, Andrei?

ANDREI: Adevărul despre tata.

MARIA: Îl cunoști.

ANDREI: Adevărul — am spus, mamă! Nu povestea cu care ne-amăgești de-atîția ani.

MARIA: Am impresia că știi mai multe decît ar trebui.

ANDREI: Știu.

MARIA: N-am să te întreb de la cine. Deși riscul e mare: lucrurile să-ți fie prezentate anume într-o lumină falsă.

ANDREI: Exact în lumina sub care s-au prezentat acum șapte ani.

MARIA: Atunci află, băiete, că sînt răni pe care le-aș vrea cicatrizate pentru toată viața. În afară de faptul că lucrurile acestea mă privesc exclusiv. Și nu găsesc de cuviință să le discut cu nimeni. Mai ales cu voi.

ANDREI: Chiar dacă sîntem forțați de-mprejurări, mamă?

MARIA: Nu văd împrejurarea care m-ar forța să discut cu tine despre un mort.

ANDREI: Tata trăiește, mamă! S-a întors.

MARIA: Nu-i adevărat!

ANDREI: S-a întors, mamă! M-a așteptat într-o zi la facultate și mi-a spus cine este. Am stat de vorbă cu el și mi-a povestit tot ce s-a petrecut între voi. Îți închipui că n-aveam despre el decît o imagine foarte ștearsă, pe care a trebuit să mi-o clarific din nou. Și, pe măsură ce-l recunoșteam, descopeream în mine o afecțiune greu de explicat... Este tatăl meu!

MARIA: Cînd s-a-ntîmplat asta?

ANDREI: Acum o lună.

MARIA: Și de-o lună taci?

ANDREI: Tata m-a rugat să nu-ți spun încă nimic.

MARIA: Se temea că voi fi atît de fericită încît am să-i ies înainte cu flori?

ANDREI: Dimpotrivă! Se temea că nici nu vei dori s-auzi de el

MARIA: Și-atunci ce vrea? Ce mai vrea?

ANDREI: E singur, mamă! Și tare nefericit! Cu femeia aceea a terminat de mult. Se pare că viața lor n-a fost decît un coșmar. Dac-a văzut că nu-i reușește căsătoria cu el, a făcut toate eforturile să-l compromită. Și a izbutit! Tata a plecat de-aici șef de șantier, apreciat ca inginer și ca om. Dar, din cauza ei, a pierdut tot. S-a întors la București ca să scape de ea. Bineînțeles, fără să aibă certitudinea nici unui post. Așa că, azi, nu mai lucrează nicăieri. Caută, caută... Dar se vede treaba că-i greu să mai cîștige ce a pierdut odată.

MARIA: În schimb, te-a cîștigat pe tine. Gata să-i pledezi cauza, ca un avocat.

ANDREI: Acesta-i adevărul, mamă!

MARIA: Cu atît mai bine: fiecare cu adevărurile lui!

ANDREI: Mamă! Doar nu vei refuza să-l primești în casă.

MARIA: Niciodată!

ANDREI: M-ai învățat să fiu demn și cinstit, mamă! Să cred în oameni și să iubesc oamenii! Să mă bucur de bucuria fiecăruia dintre noi și să nu trec nepăsător pe lîngă drama nimănui. De ce mă obligi, tocmai față de el, să mă port neloial?

MARIA: Probabil că-și are și ura rostul ei.

ANDREI: Mama, eu nu pot să-l urăsc. Nu-mi cere să-l urăsc.

MARIA: Dar tu ce crezi, băiete? Că el v-a urît mai puțin cînd a plecat de-acasă cu femeia aceea? Fără să se-ntrebe cum voi reuși eu să cresc singură trei copii. Să vă hrănesc, să vă-mbrac, să vă fac un rost în viață. Crezi că v-a iubit cît de cît?

ANDREI: Nu știu. Nu-i dreptul meu să-i măsor dragostea față de noi.

MARIA: Atunci cu ce drept îmi ceri mie să mă umilesc înaintea lui?

ANDREI: El se umilește, mamă! Nu tu.

MARIA: Prea tîrziu, băiete! Și inutil. Pentru mine nu-i decît un simplu mort. M-auzi? Un simplu mort!

ANDREI: E limpede, mamă!

MARIA: Și ca să-ncheiem aci orice discuție, ia aminte că-ți interzic să te mai vezi cu el. Categoric! Definitiv! Și să nu-ndrăznești cumva...

(Atenția îi este reținută de apariția Elenei Dobriceanu, care a venit din fund și a căzut obosită pe muchea unui grilaj, peste drum.)

MARIA: Iarăși femeia asta! Ce se tot plimbă prin fața casei noastre?

ANDREI: Cine știe?!

MARIA: Întreab-o ce vrea și să ne lase-n pace!

(Andrei depășește limita imaginară a casei, ajunge în dreptul femeii.)

ANDREI: Doriți ceva, doamnă? Căutați pe cineva?

ELENA: M-am rătăcit prin labirintul ăsta de străzi. Și-am obosit de-atîta umblat... Căutam strada Bach.

ANDREI: Drept înainte și a doua la stînga.

ELENA: Mulțumesc! E-atît de-ntortocheat cartierul ăsta!

ANDREI: Într-adevăr!

ELENA: Așadar, a doua la stînga... Mulțumesc, tinere!

(O privire furișă spre Maria Serafim, și femeia dispare în fund. Andrei se întoarce.)

ANDREI: Nimic interesant. Căuta strada Bach.

MARIA: Eu trebuie să plec, Andrei. La noapte sînt de gardă. Și sper c-am rămas înțeleși.

ANDREI: Mă gîndeam totuși...

MARIA: Ce te gîndeai?

ANDREI: Stă la un oarecare Holban. Ruddy Holban. Figurează-n cartea de telefon. Poate că...

MARIA: Ascultă, băiete, dacă n-ai priceput încă ce fel de om sînt, atunci pricepe acum! Intră imediat în casă. Şi astă-seară nu mai pleci nicăieri. Lămurim mîine ce mai e de lămurit... Ţi-e clar sau nu?

(Maria Serafim a ocolit zidurile casei şi s-a pierdut în bezna culiselor. Andrei, singur, pe trepte.)

ANDREI: Nu e clar, mamă! Fiindcă voi m-aţi pus în situaţia cea mai grea cu putinţă. S-aleg între tine şi el. E ca şi cum m-aş afla deasupra unei prăpastii. La mijlocul unei punţi aruncate peste o prăpastie. Pe un mal te găseşti tu, pe celălalt — el. Puntea se rupe sub picioarele mele, iar eu nu ştiu către cine s-alerg. Nu ştiu către cine s-alerg, mamă! Dacă ţi-ai fi dat măcar seama ce se petrece cu mine! Dar tu te-ai mulţumit să-mi porunceşti fără milă: „Intră imediat în casă! De azi înainte-ţi interzic să te mai vezi cu el!" — şi cu asta ai socotit încheiat orice proces. Nu, mamă! Procesul abia începe. Fiindcă eu am ales...

(Scrie nervos un bilet. Îl vîră între uşi, la vedere. Se-ndreaptă spre fundul scenei. Oxana se smulge de pe bancheta de la rampă.)

OXANA: Andrei! De ce minţi?
JUDECĂTOAREA: Oxana!
OXANA: Minte, tovarăşă judecătoare! N-a ales de capul lui. Întrebaţi-l cine l-a determinat să aleagă.
JUDECĂTOAREA: Lucrurile trebuie să se desfăşoare normal.
OXANA: Bine! Normal... De altfel, nu mult după aceea, m-am întors şi eu acasă. Trecusem pe la spital şi mama-mi povestise tot ce s-a-ntîmplat.
JUDECĂTOAREA: Dar pe Andrei nu l-ai mai găsit acasă.
OXANA: În schimb, am găsit acest bilet... *(Îl ia dintre uşi, citeşte.)* „Nu m-aşteptaţi cu masa. Vin foarte tîrziu. Sau, e posibil să nu mai vin deloc".
JUDECĂTOAREA: I-ai telefonat cumva mamei?
OXANA: Nu voiam s-o alarmez tocmai în noaptea aceea. Peste zi fuseseră operaţi doi copii, şi mama tremura pentru viaţa lor. Pe de altă parte, mai speram că Andrei ne joacă o farsă.
JUDECĂTOAREA: Şi totuşi?
OXANA: A-nceput să-mi fie frică. „Dar dacă Andrei nu se mai întoarce?" Mama n-ar fi suportat prea uşor o asemenea lovitură.
JUDECĂTOAREA: Şi-atunci te-ai hotărît?
OXANA: Da!

(Întredeschide uşile pliante. Scoate la iveală o carte de telefon şi un aparat. Cercetează cartea, formează un număr. Soneria telefonului se-aude în fund, răspunde Venera. Singură, la o masă.)

VENERA: Alo!
OXANA: Aş vrea să vorbesc cu tovarăşul inginer Serafim. Petre Serafim. Mi s-a spus că locuieşte la dumneavoastră.
VENERA: Cine-ntreabă?
OXANA: O cunoştinţă.
VENERA: Cunoştinţa asta n-are nume?
OXANA: Vreau să ştiu dacă-i acasă. Vă rog să mi-l daţi la telefon.
VENERA: Pentru cunoştinţe care refuză să-şi declare identitatea, nu-i acasă.
OXANA: Alo! Alo!
VENERA: Ascultă, cunoştinţă anonimă! Dacă ţii cu orice preţ să-l vezi în noaptea asta, atunci treci pe-aici peste două ceasuri. Te-avertizez însă că nu va fi singur. Mai precis, vom fi şi noi de faţă... Bună seara!

(I s-a închis. Oxana pune, alene, receptorul în furcă. Telefonul şi cartea, trecute prin deschizătura uşilor în interiorul casei.)

OXANA: Era tîrziu. Corina se culcase. N-aveam nici o îndoială că-l voi găsi acolo şi pe Andrei. Apropiata revedere cu tata, după atîţia ani, nu mă tulbura deloc. Dimpotrivă, mă-ndîrjea. Fiindcă ştiam bine ce vreau.
JUDECĂTOAREA: Să-l înfrunţi?
OXANA: Mai mult: s-o scutesc pe mama de tot ce-a urmat. Dar se vede treaba că sorţii căzuseră mai înainte ca eu să fi putut interveni...

(Oxana se-ndreaptă spre fundul scenei. Numai o clipă, şi în cadrul uşilor principale, deschise foarte încet, a apărut Corina.)

CORINA: Sorţii căzuseră pentru toţi.
JUDECĂTOAREA: Vrei să spui ceva, Corina?
CORINA: Da! Fiindcă nici eu n-am rămas în afara dramei... Tocmai mă-ntorsesem de la şcoală şi intrasem în casă pe scara de serviciu. Dar, auzind despre ce-i vorba, n-am îndrăznit să m-arăt.
JUDECĂTOAREA: Prin urmare, taina ţi se dezvăluise şi ţie!
CORINA: Mai bine nu mi s-ar fi dezvăluit. De ce n-aş fi sinceră? M-a

răscolit și pe mine. Aproape că-mi venea s-alerg după Andrei și să-l implor: „Ia-mă și pe mine! Vreau și eu să-l văd!" Mă-nțelegeți, nu?

JUDECĂTOAREA: Să presupunem.

CORINA: Am auzit și convorbirea de la telefon. Mă culcasem, e-adevărat. Dar mă culcasem îmbrăcată și nu dormeam. Pîndeam pe întuneric mișcările Oxanei. Și, cum a plecat deacasă, parcă mi-a luat cineva mințile. M-am îndreptat spre ușă, cu intenția de a porni pe urmele ei. Măcar din umbră să urmăresc ce se-ntîmplă.

JUDECĂTOAREA: Dar pe treptele casei te-ai izbit de această femeie, nu?

(Pe trepte s-a și instalat, venind din umbra scenei, Elena Dobriceanu. Corina, împietrită, în cadrul ușilor pliante.)

CORINA: Bună seara! Pe cine căutați?

ELENA: Nu te speria, drăguță! M-am rătăcit prin labirintul ăsta de străzi și am obosit de-atîta umblet. Am văzut poarta deschisă și m-am așezat, pentru cîteva clipe, să mă odihnesc... Locuiești aici?

CORINA: Bine'nțeles!

ELENA: Nu te-ngriji de mine. Sau dacă-ți închipui, cumva, c-aș fi în stare... Pot să și plec.

CORINA: Nu, de ce? Odihniți-vă mai întîi.

ELENA: Te duceai totuși parcă undeva.

CORINA: Cred c-o să renunț. E prea tîrziu.

ELENA: Ha-ha! Ei, vezi? Tot ți-e frică să mă lași singură la ușa voastră.

CORINA: Nu de asta, credeți-mă!

ELENA: Oricum, îți mulțumesc! Mai am și eu prilejul să stau de vorbă cu cineva... De ce nu șezi?

CORINA: Poate ar fi mai bine să intru în casă.

ELENA: Nu, nu, te rog! Nici nu-ți închipui ce odihnitoare mi-ar fi prezența dumitale... Ți-e chiar atît de greu să șezi?

CORINA *(s-a hotărît)*: În sfîrșit...

ELENA: Ce frumoasă ești! Și ce tînără! Ai împlinit șaisprezece ani?

CORINA: Peste cinci luni. În aprilie.

ELENA: Șaisprezece ani! Eu am și uitat că i-am avut vreodată... Ce ai de gînd să faci în viață?

CORINA: Deocamdată nu m-am hotărît. Ai mei sînt toți niște realiști înverșunați. Mama e medic, soră-mea — inginer mecanic, fratele meu urmează politehnica... Dar despre mine spun că umblu cu capul în nori. Fiindcă visez s-ajung artistă de cinema.

ELENA: E un vis frumos.

CORINA: Nu-i așa?!

ELENA: M-ar ispiti și pe mine, dac-aș mai avea anii dumitale.

CORINA: Știți? De cîte ori mă-ntorc de la vreun film, mă-nchid la mine-n odaie și-mi-nchipui cum aș fi jucat eu rolul principal. Rîd și plîng, iubesc și mor... Am o senzație grozavă, de parcă totul s-ar petrece cu adevărat.

ELENA: Va trebui, totuși, să muncești mult.

CORINA: O, pentru asta sînt gata de orice sacrificii! Dacă, să zicem, ar veni cineva și mi-ar spune: „Corina, te fac vedetă într-un film. Renunță la toți și la toate. Închide ochii și haide cu mine!" — n-aș ezita nici o clipă și m-aș duce orbește.

ELENA: Ha-ha-ha, drăguță! Nu se poate spune că n-ai imaginație.

CORINA: Și ce-i rău în asta?

ELENA: Mi-ar fi greu să fiu sinceră cu dumneata.

CORINA: Vă rog!

ELENA: Nu, nu! S-ar putea să regreți după asta.

CORINA: De ce?!

ELENA: Fiindcă-n viață nu ți se oferă nimic pe gratis, drăguță! Fiecare vis, în zilele noastre, se plătește scump. Ba, uneori, prețul e atît de mare!

CORINA: Nu-i adevărat! Mama spune, dimpotrivă, că-n zilele noastre e cu putință orice vis. Fără să dai nimic în schimb, fără să te umilești cu nimic... *(Femeia izbucnește în alt hohot.)* De ce rîdeți?

ELENA: Odată credeam și eu la fel.

CORINA: Și-acum nu mai credeți?

ELENA: Imaginează-ți că mi-am făcut și eu destule visuri în viață.

CORINA: Și a trebuit să plătiți pentru fiecare?

ELENA: Pentru fiecare.

CORINA: Și... toți sînt obligați să plătească?

ELENA: Nu scapă nimeni.

CORINA: Dar e-ngrozitor!

ELENA: Te obișnuiești, drăguță... Ultimul meu vis a fost un om. De care mă-ndrăgostisem nebunește. Alături de care speram să-mi refac toate visurile mutilate pînă atunci de către alții. De-aceea am și fugit din București, undeva într-un fund de provincie. De-aceea am și mizat totul pe o singură carte: căsătoria cu el!

CORINA: Nu vă supărați, dar de ce?...

ELENA: Am sperat zadarnic. Nu s-a căsătorit cu mine. De-abia după ce-am plătit toate prețurile cu putință, am aflat că omul nu era singur. Mai avea undeva o familie. Care stătea între noi ca un zid.

CORINA: Doamnă, de ce-mi spuneţi mie toate astea?

ELENA: Zidul n-am reuşit să-l dărîm, iar el mi-a mutilat şi ultimul vis.

CORINA: De ce-mi spuneţi toate astea?

ELENA: Ca să pricepi că-n viaţă nu merită să pui preţ pe nimic, drăguţă! Viaţa-i abjectă, oamenii — fiare, iar tu — mereu prada lor!

CORINA: O Doamne! Ce poate să vă treacă prin minte!

ELENA: Mai bine întreabă-mă ce soluţie există şi-ţi voi răspunde: una singură! Să le plăteşti şi tu cu-aceeaşi monedă! Să treci şi tu fără milă peste oricine! Să-i smulgi şi tu vieţii toate plăcerile cu putinţă! Să-nfuleci şi tu pe săturate din toate bunurile pămîntului!

CORINA: Nu, nu, mi-ajunge! Vă rog!

ELENA: Aşteaptă, n-am terminat. Ai şaisprezece ani — atunci trăieşte-i din plin! Nu-i lăsa să treacă fără să le fi gustat dulceaţa! Dă-le la dracu' de prejudecăţi şi precepte morale! Că şi-aşa nu se ştie ce ne-aşteaptă mîine. Tu n-auzi, nu vezi ce se petrece pe faţa pămîntului?

CORINA: Ei bine, dar dumneata...

ELENA: Nu-s nebună, drăguţă! Tot ce te poftesc eu să faci stă în firea lucrurilor de azi. Pentru care eu nu port nici o vină. Secolul ăsta e de vină, care ne înnebuneşte pe toţi. Şi dacă mă doare sufletul de ceva, e că nu mai am anii tăi să mai iau o dată viaţa de la capăt. Să cer eu preţul cel mai mare, să mutilez eu visurile altora... Ia spune-mi: e-adevărat că ţi s-a-ntors tatăl?

(Corina s-a ridicat de mult, cu intenţia de a fugi. Dar întrebarea o răsuceşte-n loc, cu brutalitate.)

CORINA: Aşadar, dumneata eşti...?

ELENA: Eu!

CORINA: Nu întîmplător ai apărut la uşa noastră.

ELENA: Aveam să-i plătesc o datorie veche.

CORINA: În bună măsură, mi-ai plătit-o mie.

ELENA: Dovadă că nu eşti o fată proastă.

CORINA: Pleacă de-aici!

ELENA: Îţi mulţumesc totuşi pentru ascultare.

CORINA *(într-un hohot de plîns)*: Pleacă de-aici!

ELENA: Şi dacă eşti cu adevărat deşteaptă, atunci cugetă la ce ţi-am spus. Altfel, păcat de anii tăi...

(Se pierde între culise. Corina a căzut pe trepte, continuînd să plîngă amarnic. Şi-a revenit.)

CORINA: Aşa au început să mă torpileze primele întrebări.

JUDECĂTOAREA: Mai clar, Corina!

CORINA: Femeia aceea a continuat să-mi iasă în cale: la colţul străzii, în staţia de tramvai, la porţile şcolii. Mereu ca din întîmplare şi mereu invitîndu-mă să privesc viaţa cu alţi ochi.

JUDECĂTOAREA: Atitudinea ta, Corina!

CORINA: Zadarnic încercam să mă apăr, simţeam otrava cum mi se strecoară pe încetul în suflet.

JUDECĂTOAREA: Rezultatul, Corina!

CORINA: Mi-era frică s-accept că aşa ceva e cu putinţă, dar lucrul acesta prindea în mine tot mai multe rădăcini.

JUDECĂTOAREA: Gîndind la viitorul tău de actriţă?

CORINA: Gîndind la preţul pe care urma să-l plătesc pentru visurile mele.

JUDECĂTOAREA: Cum de n-a observat nimeni ce se-ntîmplă cu tine?

CORINA: Erau preocupaţi cu toţii de-ntoarcerea tatii.

JUDECĂTOAREA: Aveai totuşi colegele de clasă, probabil o prietenă bună... De ce n-ai cerut sfatul nimănui?

CORINA: Ar fi trebuit să le spun că femeia aceea... Şi mi-a fost ruşine. Nu voiam să afle nimeni adevărul despre tata.

JUDECĂTOAREA: După Oxana te-ai mai dus?

CORINA: Nu!

JUDECĂTOAREA: Deşi te durea inima că n-o faci?

CORINA: Da!

JUDECĂTOAREA: Ei bine, poftim acum! Priveşte-i! Cu atît mai mult cu cît acolo se află şi omul care-ntr-o bună zi avea să te piardă...

(Acasă la Ruddy, în centrul scenei. O scară interioară şi scaune în jurul unei mese de ospăţ. Inginerul Serafim priveşte în gol. Ghemuit la capătul scării, Andrei şi-a frînt capul pe genunchi. Ruddy şi Venera se agită prin casă, tot aducînd sticle de vin. Oxana urmăreşte scena în picioare, ţintuită lîngă o muchie de zid.)

RUDDY: Gata, domnule inginer! Ajunge! Prea multă disperare strică.

SERAFIM: Şi ce să fac, Ruddy? Doar ai văzut şi tu ce fată haină am. Duşman să-i fi fost, şi nu mi-ar fi spus ce mi-a spus.

RUDDY: Tocmai de-aceea... Venera, umple paharele!

SERAFIM: E singura soluţie?

RUDDY: Bea! N-o să te mai doară nimic. Toate durerile, disperările se îneacă în vin. Cum le înec eu şi alţii ca mine.

SERAFIM: Parcă multe ai tu de înecat în vin!

RUDDY: Am şi eu destule.

SERAFIM: Tu eşti un om fericit, Ruddy!

VENERA *(care face oficiul de gazdă)*: Grozavă fericire! Să ţină singur şantieru-n spinare şi să-ntocmească zilnic hîrţoage de contabilitate. Să păzească avutul obştesc şi să se bată cu toţi cerberii de la revizia gestiunii.

RUDDY: Asta-ţi închipui c-am visat eu să fac în viaţă?!

SERAFIM: Crezi totuşi în ceva, Ruddy!

RUDDY: Nu cred în nimic, dacă vrei să ştii. Sînt o simplă maşină, şi atît.

VENERA: Care gîndeşte ce i se cere, execută ce i se ordonă, aplaudă pe cine-i mai mare.

RUDDY: Potrivit unui principiu sfînt, care te scuteşte de orice complicaţii... Noroc!

SERAFIM *(bînd în silă)*: Mă rog, e un punct de vedere...

RUDDY: La care dumneata nu aderi. Te priveşte. Dar altul eu nici nu concep. Şi ţi-aş propune să nu mă contrazici. Că ţi-a dat şi dumitale viaţa destule lovituri, ca să nu...

SERAFIM: Într-un fel, ai dreptate!

RUDDY: Domnule Serafim, adevărul e că nu merită să-ţi dai sufletul pentru nimic. Iar ca să mor eu robind, pentru belşugul şi fericirea generaţiilor viitoare, zău dacă intră în socotelile mele. Drept care, îmi trăiesc tinereţea ca un lup flămînd. Trişez pe cine se lasă trişat şi nu las să-mi scape nici una din marile plăceri ale vieţii... *(Surprinde deodată privirea fixă a Oxanei.)* Vrei să spui ceva, domnişoară?

OXANA: Nimic, te ascultam.

RUDDY: Sau, poate nu eşti de acord cu mine? Haide, îndrăzneşte!

SERAFIM: Te-ai îmbătat, Ruddy!

RUDDY: M-am îmbătat, domnule inginer. Dar tare m-ar fi amuzat o discuţie cu fata dumitale.

SERAFIM: Ca să te pună şi pe tine la zid, ca pe taică-său?

RUDDY: Ba fac pariu pe ce vrei că eu aş îmblînzi-o... *(Vine, împleticit, pînă-n faţa Oxanei.)* Domnişoară, nu te interesează un băiat frumos ca mine — cu maşină la scară, casetă cu bijuterii, ba chiar şi o garderobă anume pentru femei, din care ai ieşi strălucitoare ca o regină?

VENERA: Ruddy!

RUDDY: Nu te-alarma, frumoaso! Că tot ţie-ţi rămîn credincios. Pînă la dispariţia bietei noastre planete.

VENERA: După teoria ta, planeta asta poate să dispară chiar şi la noapte.

RUDDY: Şi-atunci, ce ne mai rămîne decît să ne batem joc de viaţă? Ei, domnişoară, ce zici?

SERAFIM: Ce uşor rezolvi tu lucrurile, Ruddy!

RUDDY: Dar dumneata ce-ai vrea, domnule? Să-ţi pui cenuşă pe cap, numai fiindcă refuză ministerul să te-ncadreze în Capitală şi nevasta să te primească în casă?

SERAFIM: Mi-aş fi găsit, oricum, un echilibru. Cu mine însumi şi, mai ales, cu ai mei.

VENERA: Deocamdată, echilibrul ăsta ţi-l oferă Ruddy.

SERAFIM: Doar n-o să stau pe capul lui toată viaţa.

RUDDY: Ba poţi să stai cît pofteşti! Un Ruddy Holban n-o să te dea niciodată afară din casa lui.

SERAFIM: Îţi sînt şi-aşa destul de-ndatorat.

RUDDY: Prostii! Nu ţi-am cerut, n-o să-ţi cer niciodată nimic în schimb.

SERAFIM: Asta mă şi doare. Că, la vîrsta mea, am ajuns să trăiesc ca un parazit.

VENERA: Ohoho! Ce probleme de conştiinţă!

SERAFIM: De ce vorbeşti aşa, Venera?

VENERA: Fiindcă dumneata habar n-ai de surpriza pe care ţi-a pregătit-o Ruddy.

RUDDY: E ca şi aranjat, domnule! S-a vorbit cu cine trebuie, şi e-n regulă. Cel mult o săptămînă, şi te vezi iar pe şantier. În Bucureşti, aşa cum ţi-ai dorit.

VENERA: Dumneata — şef de lucrări; el — mîna dumitale cea dreaptă.

SERAFIM: Ruddy! Tu vorbeşti serios?!

RUDDY: Un Ruddy Holban nu se joacă niciodată cu soarta prietenilor lui.

SERAFIM: Dar bine, e de-a dreptul fantastic! Aproape că nu-mi vine să cred... Toarnă, Venera! Trezeşte-te, Andrei! Să bem, mama dracului de viaţă! Tocmai fiindcă viaţa-i frumoasă și merită s-o trăiești... *(L-a scuturat pe Andrei de umeri, a venit pînă în fața Oxanei cu două pahare pline.)* Oxana, nici pentru asta nu bei?

OXANA: Nu!

SERAFIM: Refuzi tu să bei pentru bucuria asta a mea?

OXANA: Plec!

SERAFIM: Pentru împăcarea noastră, Oxana!

OXANA: Nu!

SERAFIM: Atunci, pleacă! Pleacă, am spus! Și te-aș ruga să nu mai faci pe ambasadoarea maică-ti pe lîngă mine. Indiferent în ce problemă.

OXANA: N-am venit decît pentru Andrei.

SERAFIM: Andrei a hotărît să rămînă cu mine. Ca să-mi dea sentimentul că nu sînt chiar atît de singur pe lume.

OXANA: Tu te-ai condamnat la această singurătate. Încă de-acum șapte ani.

SERAFIM: Măcar fiindcă-ți sînt tată, și tot aș merita puțină loialitate din partea ta.

OXANA: Ți-o ofer oricînd în schimbul loialității tale față de mama. Trimite-l pe Andrei acasă!

SERAFIM: Nu pot. E tot ce mi-a mai rămas în viață.

OXANA: Acum șapte ani ne-ai avut pe toți patru. Dar ai renunțat la noi de bunăvoie. Și dac-ar fi să cîntărim ce-ai făcut tu pentru Andrei, am ajunge la concluzia că n-ai nici un drept asupra lui.

SERAFIM: În schimb, aveți voi dreptul să mă țineți în afara casei ca pe un cîine.

OXANA: E hotărîrea mamei, și cred că n-ai s-o zdruncini din hotărîrea ei cu nimic. Chiar dacă va suferi cumplit din cauza lui Andrei.

SERAFIM: O să mă consolez muncind. Și-acum, te rog să pleci!

OXANA: Mă-ntreb dacă ești conștient de marea greșeală pe care o săvîrșești.

SERAFIM: Nu ține tu socoteala greșelilor mele.

OXANA: Față de el o săvîrșești, nu față de tine.

SERAFIM: Dac-aș fi convins că fac o greșeală păstrîndu-l lîngă mine, ți l-aș da imediat acasă.

OXANA: Auzi, Andrei, cum te tratează tatăl tău? Ca pe un lucru de nimic. Care-i zvîrlit de colo pînă colo, fără să fie întrebat dacă-i convine sau nu. Dar eu te socotesc om și te întreb: îți convine acest rol?

ANDREI: Eu rămîn cu tata.

OXANA: Implicit, și cu celălalt. Fiindcă de asta mi-e teamă, în primul rînd.

ANDREI: Ruddy e prietenul tatii.

OXANA: Prieten care se poartă cum se poartă și gîndește cum gîndește.

ANDREI: Nu mă obligă nimeni s-accept ideile lui.

OXANA: Te avertizez însă c-ai intrat într-un cerc vicios: el îți dă să mănînci și să dormi, tu va trebui să fii de acord cu el. Dovadă că pînă și tata a fost nevoit să-nghită toate opiniile lui.

ANDREI: Cît mă privește, nici o primejdie.

OXANA: Fii însă atent, Andrei, fiindcă asemenea otravă ți se strecoara-n suflet pe nesimțite.

ANDREI: Sper să nu fie așa.

OXANA: Dacă individul n-o să se ocupe de tine în mod special. Asemenea ipochimeni se bucură întotdeauna cînd fac prozeliți.

RUDDY *(gest brutal de a o întoarce pe Oxana către el)*: Ia ascultă, frumoaso! Ce-ar fi să mă ocup puțin și de sufletul dumitale?

OXANA *(fulgerîndu-i, în aceeași clipă, o palmă drept în obraz)*: Ca să știi, băiete, că pe mine nu mă poți îmblînzi! Și să fii mulțumit că te-ai ales cu o singură replică la tot ce-ai afirmat aici.

VENERA: Te rog să părăsești imediat această casă!

OXANA: In cazul acesta, ai grijă de Andrei, tată! Fiindcă, dacă-și va strica viața, numai din cauza ta se va întîmpla. Și ca să nu-ți închipui că te iubesc mai puțin decît el, îți propun să fugi de-aici și s-o cucerești din nou pe mama! Merită mai mult decît prietenii tăi de azi... Bună seara!

(Oxana a depășit limita casei, cînd e oprită locului de intervenția Judecătoarei.)

JUDECĂTOAREA: O clipă, te rog!... *(Apoi, către Ruddy Holban și Elena Dobriceanu, care a apărut pe banca din fund.)* Dumneavoastră, cei doi! La ancheta preliminară, pretindeați că vi-s conștiințele curate ca lacrima. Mai pretindeți și acum acest lucru? După toate legile din lume, recunoașterea crimelor săvîrșite obligă la o sentință mai blîndă.

ELENA: Cît mă privește, n-am comis nici o crimă.

JUDECĂTOAREA: Dumneata, Elena Dobriceanu, ai despre crimă o noțiune prea personală.

ELENA: Exact noţiunea trecută-n dicţionare.

JUDECĂTOAREA: Eşti abilă! În fond, ştii foarte bine că sînt cuvinte care ucid ca şi glonţele.

ELENA: Nu eu le-am inventat aceste cuvinte.

JUDECĂTOAREA: Dar te-ai priceput să le foloseşti pentru scopurile dumitale.

ELENA: Nu eu am cauzat nenorocirea Corinei.

JUDECĂTOAREA: Dar ai nutrit exact aceeaşi intenţie. Mai e nevoie să ţi-o dovedesc?

ELENA: Nu-i nevoie.

JUDECĂTOAREA: Perfect!... Ruddy Holban, cîţi ani ai?

RUDDY: Treizeci şi patru.

JUDECĂTOAREA: Prea tînăr ca să urăşti viaţa.

RUDDY: Dimpotrivă, o iubesc!

JUDECĂTOAREA: Atunci de ce-ţi place să propagi, pentru fiecare noapte, dispariţia bietei noastre planete?

RUDDY: Eram beat. Nu poţi acuza un om pentru toate tîmpeniile pe care le spune la beţie.

JUDECĂTOAREA: De acord cu dumneata!

RUDDY: Şi am nervii foarte slăbiţi. Orice medic vă poate spune că sînt foarte bolnav.

JUDECĂTOAREA: Circumstanţe atenuante, cîte vrei!

RUDDY: În realitate, sînt un om cinstit.

JUDECĂTOAREA: Pînă la proba contrarie, Ruddy Holban! Da, da! Degeaba te uiţi aşa la mine. Fiindcă ne găsim în posesia unor probe care vor demonstra din plin cît eşti dumneata de cinstit... E-adevărat, Venera Costescu?

VENERA: Nu ştiu la ce vă referiţi.

JUDECĂTOAREA: E-adevărat, Elena Dobriceanu?

ELENA: Nu ştiu la ce vă referiţi.

JUDECĂTOAREA: Cu atît mai bine. Surpriza va fi generală... *(Observîndu-l pe inginerul Serafim cum se chinuie să-şi elibereze gîtul de strînsoarea cămăşii.)* Tovarăşe inginer, ce-i cu dumneata?

SERAFIM: Am senzaţia că mă sufoc.

JUDECĂTOAREA: Ţi-ar prii să ieşi puţin la aer?

SERAFIM: V-aş ruga, dacă se poate.

JUDECĂTOAREA: Mai întîi, o precizare: te-ai întrebat vreodată de unde are Ruddy Holban atîţia bani? De-şi permite luxul atîtor extravaganţe? Maşină la scară, casetă cu bijuterii, ba chiar şi o garderobă anume pentru femei?

SERAFIM: Pretindea că şi le-a făcut din nişte locuri de casă. Moştenite de la părinţi.

JUDECĂTOAREA: Şi-n afară de asta?

SERAFIM: Mai tîrziu am descoperit singur explicaţia.

JUDECĂTOAREA: Mai tîrziu... Dar bunăvoinţa cu care te-a servit pe vremea cînd nu lucrai nicăieri — casă, masă şi chiar bani de buzunar —, cum ţi-o explicai?

SERAFIM: Eram prieteni buni. Am lucrat împreună doi ani, în provincie.

JUDECĂTOAREA: Atît?

SERAFIM: Spera, după instalarea mea în funcţia de-aici, să cîştige de zece ori mai mult.

JUDECĂTOAREA: Dar ţi-ai dat vreodată seama în ce joc primejdios te poate angaja un individ ca el? Pe dumneata şi pe copiii dumitale?

SERAFIM: Prea tîrziu mi-am dat seama de asta.

JUDECĂTOAREA: Mereu prea tîrziu. Poftim, ieşi la aer... *(Omul a ieşit; peste ceilalţi din fund, întuneric. Apoi.)* Oxana, continuă, te rog!

(Oxana se află lîngă pupitrul Judecătoarei; Corina, ghemuită pe treptele casei; Maria Serafim, din nou pe bancheta de la rampă.)

OXANA: Cîteva zile a domnit în casa noastră un fel de crispare. Evitam s-aducem vorba despre cele întîmplate. Deşi simţeam că pe tustrele, deopotrivă, ne torturează acelaşi lucru. Doar eu izbuteam să mă stăpînesc. Mama şi Corina nu izbuteau. Cu fiecare zi descopeream în atitudinea lor mereu alte semne de alarmă. Tot aşteptau ceva, să vină cineva, să se-ntîmple nu ştiu ce. Aveam naivitatea să-mi închipui că-l aşteaptă amîndouă pe Andrei. Fiecare însă aştepta altceva, pe altcineva...

MARIA: Adevărul e că-ncet, încet, rezistenţa mea a-nceput să cedeze. Inimă slabă, de femeie dăruită pe viaţă aceluiaşi om! Descopeream zilnic, dimineaţa, pe trepte, mereu alt buchet de flori. Mă suna zilnic la telefon, şi zadarnic făceam eforturi să nu răspund la apelurile lui. Îmi plăcea să-i aud mereu glasul, şi de-abia aşteptam să sune din nou. O dată l-am şi văzut prin fereastră, cum sta sub copacii din faţa casei. Ploua, şi el sta în ploaie, cu ochii ţintă pe ferestrele dormitorului care fusese pe vremuri al nostru. Şi, astfel, mi-am dat seama că trecutul nu e mort. Pîlpîia încă în mine unda focului de odinioară. Doream să vină, să-mi bată noaptea în geam, să mă cheme... Dac-aş fi ştiut ce va urma! Dacă aş fi ştiut!

CORINA: Pentru mine însă era un străin. Fusesem într-o zi să-l văd, acolo unde locuia, să stau de vorbă cu el. N-am simţit nimic. Nici o emoţie, nici un fior. De parcă nici n-ar fi fost tatăl meu. În schimb, l-am cunoscut pe celălalt. N-aş putea spune din ce s-a-nceput. O privire, un cuvînt, o aluzie. La plecare, m-a condus pînă la şcoală. Apoi, m-a invitat la un film, ne-am plimbat pe străzi, el mi-a făcut prima declaraţie de dragoste. Iar într-o zi mi-a dăruit o cutie de bomboane. Nu, în cutie nu erau bomboane, ci un colier de perle... Eu pe-acesta îl aşteptam. Şi numele lui era Ruddy...

OXANA: ...Pînă într-o seară, cînd m-am întors pe neaşteptate acasă. Uşa dinspre hol era deschisă. Iar în hol, l-am auzit vorbind pe tata...

(Printr-o ingenioasă formulă scenografică, uşile de la intrarea principală, montate semicircular, pe un ax, se repliază, în stînga şi în dreapta, spre culise. Oferindu-ne, convenţional, prilejul de a pătrunde în interiorul casei Serafim. Elemente de decor strict necesare. Într-un fotoliu, Maria Serafim. Inginerul Serafim, în spatele ei.)

SERAFIM: Te iubesc, Maria! Oricît ţi s-ar părea de necrezut, dar te iubesc! Toată vremea te-am iubit.

MARIA: Petre! Taci, te rog!

SERAFIM: Nu, ascultă-mă! Încă de la început mi-am dat seama de grozăvia pe care o săvîrşisem. Femeia aceea nu însemna nimic pentru mine. Un capriciu, o absurditate! Şi încă de pe-atunci am vrut să mă-ntorc. Dar m-a prins viaţa-n vîrtejurile ei şi m-a dat peste cap.

MARIA: Te rog, taci!

SERAFIM: Ba nu! Trebuie să ştii totul. Fiindcă te-am iubit nebuneşte. Pretutindeni te vedeam numai pe tine, mă trezeam noaptea vorbind cu tine, mi-aducem aminte de zilele petrecute împreună, făceam planuri de viitor în legătură cu noi doi. Fiindcă tu ai fost, eşti, vei fi mereu femeia mea unică, nepreţuita mea soţie... M-auzi, Maria? Mă crezi, Maria?

MARIA: E-aşa de greu, Petre!

SERAFIM: O Doamne! Dar te implor, draga mea! Dă-mi prilejul să repar ce-am greşit, să recîştigăm împreună ce-am pierdut.

MARIA: Cel puţin, de-aş avea certitudinea că-ntre tine şi cealaltă...

SERAFIM: Nu, te rog! Nici un cuvînt despre ea! Să convenim o dată pentru totdeauna că n-a existat, nu există o astfel de femeie pe lume. Ce rost are s-o aducem mereu între noi ca pe o umbră?

MARIA: Să mi-l trimiţi, mai întîi, pe Andrei.

SERAFIM: Chiar astă-seară se-ntoarce acasă.

MARIA: Cum de-ai putut să-l atragi într-un mediu atît de dubios?

SERAFIM: Nici o primejdie! Andrei e prea copt la minte ca să se lase influenţat de bazaconiile nu ştiu cui.

MARIA: Oxana totuşi mi-a povestit despre oamenii aceia...

SERAFIM: Oxana exagerează.

MARIA: Poate! Dar în casă, te rog să nu mi-i aduci.

SERAFIM: Mă lepăd de ei. Mai am cîteva obligaţii, cîteva datorii de onoare. Şi, cum iau şantieru-n primire, mă lepăd de ei. Sînt gata să rup cu tot trecutul. Vreau să-ţi intre în casă alt om — corect pentru totdeauna şi demn de tine... Maria!

MARIA: Nu ştiu! Lasă-mi cîteva zile să mă gîndesc. Şi-acum, du-te! N-aş vrea să te găsească fetele aici, înainte de a le preveni... Te rog!

(O sărutare imperceptibilă pe frunte, şi Petre Serafim părăseşte încăperea prin faţă, pe treptele principale. Oxana a şi apărut, prin culise, în spatele mamei, care continuă să viseze în fotoliu.)

OXANA: Atunci am înţeles că pe mama a pierdut-o chiar devotamentul ei. Dacă-n aceşti şapte ani ar fi cunoscut alt om, ar fi încercat să-şi refacă viaţa alături de altcineva — poate că n-ar fi cedat atît de uşor. Deşi, cine ştie?! Doar nu întîmplător se spune că revenim întotdeauna la prima noastră iubire...

MARIA: Mă condamni, Oxana?

OXANA: Nu, mamă!

MARIA: Cum să-ţi explic?

OXANA: Nu-i nevoie de explicaţii, mamă!

MARIA: Adevărul e că o femeie ca mine, care nu ştie să ierte şi să uite, riscă să rămînă mereu singură. Şi m-am săturat să fiu mereu singură. Numai eu, cu gîndurile mele. Am şi eu dreptul la viaţă. Nu poţi trăi la nesfîrşit numai din amintiri. Am şi eu dreptul la un pic de fericire. Vreau să fiu fericită, Oxana! Mă-nţelegi?

OXANA: Sper că vei fi, mamă! Ţi-o doresc din toată inima.

MARIA: Voi fi! Pentru că el e măsura fericirii mele. Omul meu, numai al meu, pentru totdeauna al meu. Cu toate greşelile lui, cu toate păcatele lui! Şi poate c-o să rîd, în sfîrşit! Poate c-o să cînt şi eu, poate c-o să dansez şi eu...

(Chiar şi schiţează cîţiva paşi de dans, copleşită şi îmbătată. Dar cade repede într-un fotoliu, zguduită de plîns. Oxana îi mîngîie uşor umerii. Inginerul Serafim şi Andrei vin să ocupe, în casă, fiecare alt scaun.)

JUDECĂTOAREA: Acum, de ce mai plîngi? Dumneata ai vrut aşa.

MARIA: De mi-aş fi regăsit, cel puţin, liniştea.

JUDECĂTOAREA: Nici n-aveai cum să ţi-o regăseşti, tovarăşă Serafim! Fiindcă dumneata ai trecut cu uşurinţă peste condiţia cea mai importantă a acestei împăcări: relaţiile soţului dumitale cu prietenii lui din ultima vreme.

MARIA: M-asigurase că va rupe cu ei.

JUDECĂTOAREA: Dar te-ai întrebat dacă va izbuti? Dacă nu cumva e atît de prins în reţeaua lor, încît îi va fi foarte greu să scape fără consecinţe?

MARIA: Prea tîrziu m-am întrebat.

JUDECĂTOAREA: Şi inutil, tovarăşă Serafim! Drama nu se terminase... Cine s-a prins apoi în pînza de păianjen?

CORINA: Eu!

(De-abia acum descoperim că, între timp, Corina a urcat şi aşteaptă ghemuită pe treptele scării în spirală.)

MARIA: Aveţi de gînd să reconstituiţi şi povestea ei?

JUDECĂTOAREA: De ce nu?

MARIA: V-aş ruga, dacă se poate... Mi-ar fi greu să suport...

JUDECĂTOAREA: Nu, tovarăşă doctor! Cînd părinţii n-au destulă imaginaţie să-şi închipuie ce se-ntîmplă cu copiii lor de cîte ori ies la plimbare, asemenea reconstituiri sînt foarte binevenite. Trezesc la realitate şi subliniază răspunderea fiecăruia... Bună seara, Corina! Ce cauţi acolo? Cum de-ai ajuns acolo?

(La capătul de sus al scării se află o uşă. Uşa se deschide alene. Apare, surîzînd, Ruddy Holban. Coboară şi s-aşază alături de Corina, îmbrăţişîndu-i umerii.)

CORINA: Ce caut eu aici? Cum de-am ajuns eu aici?

RUDDY: Trebuia să vii. Destinul guvernează toate actele noastre. Am fost făcuţi unul pentru altul. Definitiv! Şi nu-i forţă pe lume care să ne despartă. Nici moartea!

CORINA: Ce glas tulburător poţi avea!

RUDDY: Atunci, de ce atîtea întrebări?

CORINA: Mi-e teamă să nu joci teatru cu mine.

RUDDY: Vorbeşti prostii! Am fost sau nu împreună la studioul de probe pentru film? Te-am prezentat sau nu regizorului respectiv, şi ţie, excepţional, ţi-a făcut mai multe probe decît la celelalte concurente? Au fost sau n-au fost găsite probele excelente şi nu se-aşteaptă decît aprobarea superioară ca să semnezi contractul? Cine o să fie mare vedetă de film — cu presă, reclamă, glorie, interviuri —, eu sau tu?

CORINA: Nu ştiu! Cîteodată mi se pare că visez!

RUDDY: Foarte bine, visează... E dreptul tău! Mulţimea dînd năvală să capete o invitaţie la premiera de gală. Sala care freamătă nervoasă, aşteptîndu-i pe realizatorii filmului. Un fior străbătînd sala cînd realizatorii filmului se-ndreaptă spre scenă... Iar în fruntea lor, cine se află? Corina Serafim, îmbrăcată într-o rochie superbă, fantastic de frumoasă, toţi ochii ţintă asupra ei... Şi aplauze, aplauze fără sfîrşit... Pe mine mă aplaudă sau pe tine?

CORINA: Şi totuşi...

RUDDY: Vrei să spui că şi asta-i minciună?

CORINA: Aş vrea să nu fie.

RUDDY: E adevărul! Eu l-am clădit cu sudoarea frunţii mele. Visul tău se preschimbă-n realitate. Eu m-am bătut să se preschimbe. Tu însăţi eşti opera mea. Eu te-am creat.

CORINA: Cine ştie pe cîte le-ai fermecat la fel!

RUDDY: Aşadar, nu mă crezi?!

CORINA: Nu!

RUDDY *(brusc, în picioare, fals revoltat)*: Atunci, întoarce-te acasă! Haide, ridică-te şi pleacă! Un mic efort, şi eşti salvată! Bucură-te c-ai făcut din mine sclavul tău şi m-ai învins!

CORINA *(văzîndu-l că se retrage)*: Nu, te rog, stai. Ascultă-mă!

RUDDY: N-ascult nimic.

CORINA: Lasă-mi măcar timpul să mă dezmeticesc.

RUDDY: În brațele altuia. Oricare. Mi-e indiferent.

CORINA: Dar înțelege: mi-e frică!

RUDDY *(din nou aproape)*: De cine? De ce?

CORINA: Nici nu sînt convinsă că mă iubești.

RUDDY: Te iubesc!

CORINA: Ți-s, cîteodată, ochii ca de lup flămînd.

RUDDY: Fiindcă m-ai scos din minți.

CORINA: Te porți atît de brutal cu mine.

RUDDY: Fiindcă nu-mi dai voie să fiu blînd, și tandru, și mîngîietor.

CORINA: Și mîine? Ce se va-ntîmpla mîine?

RUDDY: Poate că ziua de mîine nici nu va mai fi. De altfel, poate că nici acum, în afara noastră, nu mai există nimic. Universul începe și sfîrșește cu noi! Aci! În patima care ne arde, în miracolul pe care-l vom cunoaște împreună... De ce mai șovăi?

CORINA: Parcă mi s-a pus o gheară pe inimă.

RUDDY: E timpul care nu iartă nici o ezitare.

CORINA: Parcă se-nvîrtește pămîntul cu mine.

RUDDY: E beția ieșirii din bezna în care stai ferecată.

CORINA: Mă înăbuș, Ruddy!

RUDDY: E clipa care ne-așteaptă. N-avem dreptul s-o pierdem. Alta mai plină decît ea nu vom cîștiga niciodată.

CORINA: Ruddy!

RUDDY: Vino, draga mea! Pînă și urcușul spre ușa aceea are ceva simbolic, de apoteoză. Iar dincolo de ușă...

CORINA *(fulgerător)*: Lasă-mă! Lasă-mă, îți spun!

(S-a smuls din strînsoarea lui. A coborît cîteva trepte. Ruddy, în picioare.)

RUDDY: Ei, frumoaso, frumoaso! Să-ți iei adio de la film! Și a doua oară să nu te mai prind pe-aici. Că te-alung de la ușa mea fără milă... Ține minte!

(Îi întoarce spatele. Urcă la el în odaie. Corina îl urmărește înmărmurită. Pentru ca, deodată, să se hotărască. Pornește pe urmele lui, ca beată. Ciocănește sfielnic în ușă. Apare Ruddy. Îmbrățișare sălbatică. Întuneric. Apoi, o clipă mai tîrziu, lumină. În această lumină, Corina singură.)

JUDECĂTOAREA: Corina, de ce-ai rămas așa?

CORINA: Mi se părea că mama se uită la mine. Aveam senzația că privirile mamei străbat prin ziduri și se uită la mine.

JUDECĂTOAREA: Te-ai trezit, în sfîrșit! Acum, întoarce-te acasă...

(Corina coboară. Drum împleticit spre casă. În casă, Maria Serafim măsoară, singură, odaia de la un capăt la altul. Ceilalți, imobili, parcă în afara acțiunii. O pendulă bate secundele, din ce în ce mai intens. Corina a intrat în casă, sprijină moale canatul unei uși.)

CORINA: Mamă!

MARIA: Ce e cu tine? Unde-ai fost pînă acum? De unde-mi vii la ora asta?

CORINA: Mamă!

MARIA *(intuind deodată totul)*: Ce-ai făcut? Ce-ai făcut?!

CORINA *(se-azvîrle în brațele ei, hohotind)*: Mamă, dă-mi copilăria înapoi!

MARIA: Corina! Fetița mea!

CORINA: Dă-mi copilăria înapoi, mamă!

MARIA: Nu sînt Dumnezeu... Nu sînt Dumnezeu...

(Lumină puternică. Toate personajele, în scenă. Judecătoarea coboară la rampă.)

JUDECĂTOAREA: Evident, Dumnezeu nu-i decît o metaforă. În realitate, fiecare sîntem dumnezeul propriei noastre vieți. Dispunem de viețile noastre potrivit unor legi mai puțin misterioase decît cele prescrise în religii. Ne-ncoronăm viața sau ne batem joc de ea cu bună-știință! Cum vor izbuti membrii familiei Serafim să se smulgă din pînza de păianjen care s-a țesut în jurul lor? Eu însămi sînt foarte curioasă... Pînă atunci, ședința se suspendă pentru un sfert de oră...

CORTINA

PARTEA a II-a

Personajele, pe aceleași locuri dinainte de lăsarea cortinei. Apare Judecătoarea, în brațe cu un buchet de liliac alb...

JUDECĂTOAREA: E o zi frumoasă, afară! A-nflorit și liliacul. Sînt cîteva tufe chiar aici, sub fereastră. De dimineață, venind încoace, nici n-am observat c-au înflorit. Eram prea stăpînită de drama voastră. Cu atît mai zguduită sînt acum, după prima parte a dezbaterii. De aceea, probabil, am și simțit nevoia unei destinderi. Și am descoperit liliacul înflorit! Mie, florile mi-au dat întotdeauna o senzație de calm și plenitudine. Pentru asta am și rupt cîteva crengi. Să le am aci, pe toată durata întîmplărilor ce vor urma. Tocmai fiindcă se apropie deznodămîntul... *(A urcat la pupitrul său, pune liliacul la vedere.)* Continuăm, tovarășă Serafim?

MARIA: Și pe mine mă odihnesc florile. N-aș putea trăi fără o floare în casă.

JUDECĂTOAREA: Bănuiesc că soțul dumitale a continuat să-ți aducă.

MARIA: Soțul meu a continuat să mă copleșească. Deși, acum, era încadrat și muncea pe rupte. Dar găsea timp și pentru mine. Ba, uneori, aveam impresia că nu știe ce să mai inventeze ca să mă convingă de dragostea lui.

JUDECĂTOAREA: Iată-vă, așadar, în culmea fericirii!

MARIA: Aparent! Sau, mai bine zis, într-o fericire oarbă. Pentru că nu mai vedeam nimic din ce se petrecea-n jurul nostru. Nu ne mai admiteam decît pe noi doi. Cu un egoism aproape feroce.

JUDECĂTOAREA: Chiar și-n dauna copiilor?

MARIA: Mai ales a lor.

JUDECĂTOAREA: Fără s-aveți conștiința primejdiei care-i păștea din umbră?

MARIA: Uneori am avut-o.

JUDECĂTOAREA: Și v-ați alarmat?

MARIA: Ne-am amăgit cu gîndul că nu se va-ntîmpla nimic.

JUDECĂTOAREA: Și totuși s-a-ntîmplat.

MARIA: Acum opt zile... Tocmai luasem masa de prînz, cînd Petre le-a propus copiilor să plecăm undeva de-ntîi Mai. Sinaia, Bușteni, oriunde. Numai să evadăm pentru cîteva zile din București. Dar, spre uimirea mea, Andrei și Corina l-au refuzat categoric. Și, de-aici, s-a declanșat explozia...

(Mișcare printre personaje. Trecem în amintire.)

SERAFIM: Nu! Pur și simplu, nu vă-nțeleg. De ce?

CORINA: Pur și simplu, pentru că eu încep tezele. Imediat după-ntîi Mai. Și am de-nvățat.

ANDREI: Iar eu trebuie să predau o lucrare. Neapărat. Și nu cred c-o termin pîn-atunci.

SERAFIM: Poftim de mai contrazice asemenea motive!

ANDREI: La urma urmei, de ce nu v-ați duce singuri? Consiliul copiilor n-are nimic împotrivă.

SERAFIM: Mai are și umor dumnealui!

ANDREI: Parcă, pînă azi, tot cu noi v-ați împărțit bucuriile.

CORINA: Cam tîrziu v-ați trezit că mai sîntem și noi pe lume.

MARIA: Corina!

CORINA: Vrei să spui că nu-i așa, mamă?

ANDREI: Într-un fel, poate e mai bine așa. Fiecare cu viața lui. În divorț definitiv cu ceilalți.

CORINA: E original și modern!

MARIA: Da' ce-i cu voi? Ați înnebunit? De unde dihonia asta-n capetele voastre?

CORINA: Stimată mamă și stimate tată, învățați să vă cunoașteți copiii! Altfel, o să vă treziți în casă cu niște străini... Putem să plecăm?

SERAFIM: Stai pe loc!

CORINA: Te-anunț, cu tot respectul cuvenit, că trebuie să plecăm la școală.

SERAFIM: Stai pe loc, îți spun! Să ne lămurim mai întîi.

ANDREI: Ce mai e de lămurit?

SERAFIM: De-abia acum îmi dau seama că, de fapt, stăm pe un butoi cu pulbere. Și nici o mirare dacă-ntr-o bună zi butoiul ăsta va sări în aer. Iar eu să descopăr că, dincolo de zidurile acestei case, voi duceți altfel de viață.

MARIA: Mergi prea departe, Petre!

SERAFIM: O-ntrebare totuși! Aceeași, la amîndoi! Sînteți chiar atît de convinși că n-aveți și alte motive să refuzați invitația mea?

CORINA: Sper că nu!

SERAFIM: Speri! Fiindcă-ți închipui că nu știu nimic despre tine.

MARIA: Petre!

SERAFIM: Ba nu! Am tăcut destul.

MARIA: Petre, te rog!

SERAFIM: În noaptea în care această domnișoară se-ntorcea din prima ei aventură, eu nu dormeam. I-am auzit pașii pe scară, am văzut-o cum dă ochii cu tine și-apoi am auzit-o țipînd: „Mamă, dă-mi copilăria înapoi..." Domnișoară, este sau nu este așa?

MARIA: Las-o-n pace!

SERAFIM: De ce? Fiindcă spun lucrurilor pe nume și nu mi-e frică să privesc adevărul în față?

MARIA: Las-o-n pace, te rog!

SERAFIM: Atît aș vrea s-o mai întreb: cine e, domnișoară? Pentru el, acesta care o fi, mi-ai refuzat invitația? Și dumneata, domnule, pentru cine mi-o refuzi? Da! E limpede că n-ați avut stăpîn pînă azi. Dar v-asigur c-o să-l aveți de azi înainte...

(Mama continuă s-o ocrotească pe Corina. Un timp, tăcere grea. Dar după un timp, Oxana, observatoare neutră pînă atunci, se angajează-n scenă.)

OXANA: Prea tîrziu, tată!

SERAFIM: Poftim?

OXANA: Spuneam că prea tîrziu ți-ai descoperit această vocație. De stăpîn al copiilor tăi.

SERAFIM: Te rog! Fără reproșuri! Doar n-o să-mi zvîrliți toată viața-n obraz întîmplarea de acum șapte ani.

OXANA: Și dacă tocmai întîmplarea de-atunci e și cauza răului pe care-l constatați azi?

SERAFIM: Acum aruncă-mi în spinare toate nenorocirile voastre.

OXANA: E un adevăr, tată! Peste care nu se poate trece chiar atît de ușor cum ai vrea tu. Fiindcă, întors acasă, tu nu te-ai lepădat și de strigoii care ți-au stăpînit trecutul. Sau, chiar dacă te-ai lepădat, strigoii ăștia vin mereu pe urmele tale și te cheamă înapoi... De ce nu i-ai spus, mamă?

SERAFIM: Ce să-mi spună?

OXANA: A fost aici o femeie. Femeia după care ai plecat acum șapte ani.

MARIA: Oxana!

OXANA: Nu, mamă! Doar n-o să trăim toată viața sub teroarea ei.

SERAFIM: Ce este cu femeia aceea?

OXANA: Te căuta pe tine. A dat peste Corina. Pretindea că are să-ți plătească o datorie veche. I-a plătit-o ei.

SERAFIM: Ce legătură are cu povestea Corinei?

OXANA: Are! Că de fiecare dată îi ieșea înainte Corinei. La colțul străzii, în stația de tramvai, la porțile școlii.

SERAFIM: Ce legătură are?

OXANA: Această femeie i-a tulburat Corinei sufletul. Ea a stîrnit prima panică în conștiința Corinei. A avut norocul să dea peste cel mai slab dintre noi, și rezultatu-l cunoști.

SERAFIM: De ce s-ar fi ținut de asemenea idioțenii?

OXANA: Întreab-o pe ea!

SERAFIM: Tot ea a dus-o de mînă și acolo?

OXANA: E tot ce ai înțeles, tată?

(Pauză cumplită. Încet, privirea copiilor urcă și se fixează asupra tatălui lor.)

SERAFIM: Ai dreptate!... Iartă-mă!... Se pare, într-adevăr, că trebuia să plătesc într-o zi. De-aș avea, cel puțin, puterea să-mi fac singur dreptate... *(Se tot învîrtește, copleșit, printre lucruri.)* Nu mi-ați văzut, cumva, pălăria? *(A găsit-o și i-a adus-o chiar soția lui.)* Iartă-mă, draga mea! Iertați-mă, copii! *(S-a strecurat, împleticit, în culise. Intenția Mariei, marcată prin cîțiva pași, de a-l opri. Un timp, cu privirile pierdute pe urmele lui. Își revine.)*

MARIA: De ce ai făcut asta? De ce a trebuit să-i amintești de femeia aceea?

OXANA: Ți-e teamă că i-am răscolit o rană deschisă? Și se va-ntoarce la ea? Nu! Tata, unde a scuipat o dată, a doua oară nu se mai întoarce.

MARIA: Dar ai văzut bine în ce hal a plecat de-acasă!

OXANA: Ți-e teamă că va plăti mai scump decît merită? Și se va arunca de pe schele în gol? Nu! O singură dată a greșit tata în viață, a doua oară nu mai greșește.

MARIA: Ce suflet de piatră poți avea!

OXANA: Fiindcă nu de el mi-e frică, mamă, ci de ei!

MARIA: Acum începi și tu?

OXANA: Lucrurile cele mai grave nu ți le-am spus.

MARIA: Te rog să nu-mi mai spui nimic.

OXANA: Dacă ți le-aș fi spus față de el, ar fi-nsemnat să recunosc c-a avut dreptate.

MARIA: Fata lui Dumnezeu, ce vrei de la mine?

OXANA: Să pricepi, totuși, că se-ntîmplă ceva cu copiii tăi.

MARIA: Nu se-ntîmplă nimic.

OXANA: Atunci du-te la școală și constată singură. Ce aere de domnișoară afișează Corina și, mai ales...

CORINA: Oxana!

OXANA: Du-te la facultate și-ntreabă de Andrei. Cum e apreciată viața lui de student și, mai ales...

ANDREI: Ia ascultă, drăguță! Tu ești în toate mințile?

OXANA: Chiar azi dimineață a telefonat diriginta Corinei. Să ne spună c-o alarmează purtarea ei.

CORINA: Nu-i adevărat! O singură dată mi-a făcut observație. Cînd m-am dus parfumată la școală. Știi foarte bine.

ANDREI: Cu mine, drăguță, să știi că nu-ți merge. Eu nu-s tata, să-mi vîri pe gît vrute și nevrute. Te plesnesc, de vezi stele verzi!

MARIA: Andrei!

ANDREI: Dar minte, mamă! Ca să creeze discordie între tine și noi, între tine și tata.

OXANA: Minte și secretara organizației de U.T.M.? Care m-a informat despre viața ta dezordonată?

ANDREI: Da, minte!

CORINA: Adevărul e că te doare fericirea mamei, te bucură nenorocirea mea. Și-atunci minți, inventezi, ne otrăvești viața... Dușmană ce ești!

OXANA: Interesant! Foarte interesant!

ANDREI: În orice caz, Oxana, eu îți mulțumesc! Haide, Cora! Pe mine să nu m-așteptați diseară cu masa. Am o ședință.

CORINA: Să n-o crezi, mamă! Orice-ar îndrăzni să-ți mai spună, să n-o crezi! Doar știi bine că tu ești cea mai bună prietenă a mea. N-am avut, nu am, nu voi avea nici un secret față de tine... Ți-o jur, mamă!

(Sărutările de circumstanță. Și-au luat amîndoi servietele, au dispărut în culise.)

MARIA: Acum, ce mai spui?

OXANA: Mă gîndesc la sărutările lor. Aveau ceva penibil și fals. Tu n-ai simțit?

MARIA: Uite ce-i, Oxana! Ți-aș propune să nu mai faci pe judecătoarea cu noi, s-arunci cu piatra în fiecare. Oricît te-ar obosi munca la fabrică și oricît ai fi de nervoasă. Dacă nu-ți mai priește aerul casei noastre, ești liberă s-alegi. Cu forța nu te ține nimeni aici.

OXANA: Ciudată concluzie, mamă!

MARIA: Ciudată, neciudată, să-ți fie limpede pentru totdeauna. Și termină odată cu zîmbetul ăsta ironic! Termină, te rog!

OXANA: Atunci, să-ți dau amănunte?

MARIA: Nu! Nu mai am nevoie de nimic. Eu am plecat la spital...

(A ieșit pe treptele principale, s-a așezat pe banchetă, la rampă.)

JUDECĂTOAREA: Și totuși, tovarășă doctor, nu pricep un lucru. De ce ai refuzat amănuntele pe care ți le oferea Oxana?

MARIA: Mi-era gîndul, toată vremea, la soțul meu. Să nu facă vreo prostie.

JUDECĂTOAREA: Chiar te temeai că-și va pune capăt zilelor?

MARIA: Mă temeam să nu se-ntoarcă la femeia aceea.

JUDECĂTOAREA: Dar Oxana te avertizase asupra unor fapte cu mult mai grave.

MARIA: N-am crezut nimic din ce mi-a spus Oxana.

JUDECĂTOAREA: Despre Andrei...

MARIA: Eram convinsă că Andrei duce o viață ordonată și se ține serios de-nvățătură.

JUDECĂTOAREA: Despre Corina...

MARIA: Am socotit povestea Corinei un simplu accident, de care-i bine să nu ne mai aducem aminte.

JUDECĂTOAREA: Firește, nu accidentul în sine avea importanță. Ci zguduirile posibile într-o minte atît de crudă ca a ei.

MARIA: Corina-mi jurase că nu mai are față de mine nici un secret.

JUDECĂTOAREA: Am auzit-o. I-am auzit pe amîndoi... Dar adevărul? Vrei să-l cunoști? Era ora patru după-amiaza, tovarășă Serafim. Clasa Corinei intrase la ora de fizică. Dar știi dumneata unde se afla Corina la ora aceea? Iat-o!

(O descoperim și noi, din nou, ghemuită tot pe treptele scării în spirală.)

JUDECĂTOAREA: Era ora patru după-amiază, tovarășă Serafim. Grupa lui Andrei avea oră de laborator. Dar știi dumneata unde se afla Andrei la ora aceea? Iată-l!

(Pe Andrei îl descoperim alături de Venera, chiar la mijlocul scenei, la o măsuță joasă, în fața a două pahare de coniac.)

JUDECĂTOAREA : Andrei, poți să-i explici mamei dumitale cum de-ai ajuns aici ?

ANDREI : Pe o cale destul de-ntortocheată.

JUDECĂTOAREA : Mai întîi, o precizare : cine te-a împins pe această cale ?

ANDREI : Ruddy Holban !

JUDECĂTOAREA : Prietenul tatălui dumitale ?

ANDREI : Da !

JUDECĂTOAREA : Încă de pe vremea cînd locuiați la el ?

ANDREI : Mai ales după aceea.

JUDECĂTOAREA : Cum ?

ANDREI : Totul s-a desfășurat pe nesimțite. Ruddy mă trata ca pe egalul lui și mă ispitea cu lucruri de care pînă atunci habar n-aveam. Pretindea că trebuie să-mi trăiesc viața pînă nu e prea tîrziu și mă tîra noaptea prin baruri. Mă lua cu el la diverse orgii și cultiva necontenit în mine un soi de anarhism.

JUDECĂTOAREA : Te simțeai bine ?

ANDREI : Adevărul e că la-nceput mi-a fost scîrbă, de cîteva ori am și vrut să fug.

JUDECĂTOAREA : Pentru ce ai rămas totuși ?

ANDREI : De fiecare dată își bătea joc de mine. Spunînd la toată lumea că nici măcar un pahar de whisky nu sînt în stare să beau. Nici măcar o declarație de dragoste nu sînt în stare să fac. Asta m-a-ndîrjit. Și m-am apucat să-i demonstrez că pot orice.

JUDECĂTOAREA : Și pînă la urmă ?

ANDREI : Mi-a dat bani. Aproape că mi-i băga cu de-a sila în buzunar. Pretindea că băiatul inginerului Serafim trebuie să-și îngăduie orice libertate.

JUDECĂTOAREA : Te-ai întrebat vreodată ce scop poate să urmărească ?

ANDREI : O singură dată, cînd mi-a cerut chitanțe pentru sumele pe care i le datoram. Dar eram prea beat ca să mai caut un răspuns. Iar cînd m-am trezit din beție, Venera m-a asigurat că Ruddy e maniac. Pînă și ei, femeia cu care trăia, îi cerea chitanțe.

JUDECĂTOAREA : Și, astfel, ai terminat prin a gîndi ca el ?

ANDREI : Nu ! Asta nu ! De orice mă puteți învinui — chefuri, viață dezordonată, orice — numai asta, nu !

JUDECĂTOAREA : Și crezi că-i mai puțin grav ?

ANDREI : Aveți dreptate.

JUDECĂTOAREA : Ți-ai amintit vreodată că Oxana te avertizase asupra acestei perspective ?

ANDREI : Nu mi-a folosit la nimic.

JUDECĂTOAREA : Dar tatăl dumitale cum aprecia această situație ?

ANDREI : Tata nu s-a interesat niciodată de viața mea particulară.

JUDECĂTOAREA : Măcar ți-a pus în vedere să nu-l mai frecventezi pe Ruddy ?

ANDREI : Tata era convins că Ruddy nu constituie pentru mine nici o primejdie.

JUDECĂTOAREA : Și primele consecințe ?

ANDREI : Absențe la facultate, examene pierdute, criticat în organizația de U.T.M.

JUDECĂTOAREA : Dacă nu mă-nșel, chiar și-n ziua aceea urma să fii discutat în organizație.

ANDREI : Pentru a treia oară.

JUDECĂTOAREA : Și totuși, dumneata îți petreceai ziua într-o casă străină, alături de o femeie oarecare... Poftim, bea-ți coniacul !

ANDREI : Noroc, Venera !

(Au dispărut, apoi, cu masă cu tot, în bezna culiselor.)

JUDECĂTOAREA : Noroc, Venera ! Noroc, Andrei ! Noroc, sfîntă nerozie !... Corina, e rîndul tău să ne dai explicații...

CORINA : Mi-e greu să mărturisesc, dar mama se-nșela amarnic. Și-nchipuia c-a izbutit să mă vindece de nebunia mea.

JUDECĂTOAREA : Nu izbutise ?

CORINA : Nu ! De altfel, am cam trișat-o un pic. O convinsesem că la mijloc n-a fost decît un accident stupid. Că omul a și dispărut din viața mea.

JUDECĂTOAREA : Știa despre cine-i vorba ?

CORINA : Nici nu bănuia măcar.

JUDECĂTOAREA : Dar Oxana ?

CORINA : Mai ales ea. Deși se ținuse de capul meu zile-ntregi, să-i dau amănunte.

JUDECĂTOAREA : Și ceilalți... tata, Andrei ?

CORINA : Nimic ! Deși-l vedeau pe Ruddy mai în fiecare zi. Dac-ar fi aflat, cred c-ar fi rămas trăsniți.

JUDECĂTOAREA : Probabil că jocul ăsta, de-a v-ați ascunselea, te obosea puțin.

CORINA : Dimpotrivă ! Mă fermeca. Îmi dădea permanent o senzație de primejdie. Pe care-mi plăcea s-o birui. Și o biruiam întotdeauna.

JUDECĂTOAREA: Cu ce preț, fetițo?

CORINA: Nu mai aveam timp de-ntrebări. Mă lăsam dusă de valuri.

JUDECĂTOAREA: În ce stadiu se găsea povestea cu filmul vostru?

CORINA: Pînă la urmă, a trebuit să renunț. Ruddy pretindea că n-ar fi fost deloc o reușită pe măsura talentului meu.

JUDECĂTOAREA: Și... ce ți-a oferit în compensație?

CORINA: Doi cercei spanioli și o brățară de aur masiv. Cîteva rochițe din material franțuzesc și chiar o capă de hermină.

JUDECĂTOAREA: Le-ai adus acasă darurile astea?

CORINA: Ruddy pretindea că-i riscant. Așa că nu-mi dădea voie să le pun decît acasă la el, bucuria mea rămînea aceeași.

JUDECĂTOAREA: Dar cu ce preț, fetițo? Cu ce preț?! Poftim. Urcă-ți mai departe calvarul...

(Corina urcă, sub privirile stăruitoare ale Judecătoarei. Bate în ușă, i se deschide, intră.)

JUDECĂTOAREA: Acum înțelegi, tovarășă Serafim?

MARIA: Înțeleg!

JUDECĂTOAREA: Minciuna prinsese-n casa dumitale rădăcini adînci. Nu întîmplător, și nu fără cauze care să vă privească direct: pe dumneata și pe soțul dumitale! A fost nevoie de niște zguduiri profunde pentru ca minciuna să fie smulsă din rădăcini. După cum știi prea bine, aceste zguduiri n-au întîrziat să vină.

MARIA: N-au întîrziat!

JUDECĂTOAREA: Probabil, soțul dumitale a avut intuiția acestui deznodămînt, de care se socotea cel dintîi răspunzător. Fiindcă încerca să mai repare ceea ce, evident, devenise ireparabil... Ești atentă, tovarășă Serafim? *(Apoi, către ceilalți.)* Poftiți, vă rog!

(Chiar la rampă, în contrapondere cu bancheta pe care stă Maria Serafim, sugerat alt interior. O măsuță joasă, două scaune, un taburet înalt, cu mai multe tăblii. Deasupra, un telefon și un pachet de plicuri legat c-o fundă roșie. Dedesubt, o sticlă de vin și două pahare. Inginerul Serafim, ca-n pragul unei uși, cu pălăria în mînă; Elena Dobriceanu, în fața lui, ca și cum l-ar întîmpina).

SERAFIM: Bănuiesc că vizita mea te surprinde.

ELENA: Mai degrabă mă emoționează. Deși te așteptam. Eram convinsă că-ntr-o zi tot la mine te vei întoarce... Ia loc!

SERAFIM: Te anunț, de la bun început, că n-am venit să rămîn.

ELENA: N-are importanță. Numai faptul că simți nevoia să comunici cu mine, și tot îmi satisface un anume orgoliu... Bei ceva?

SERAFIM: Nu!

ELENA: Ți-e teamă să nu-ți pierzi luciditatea?

SERAFIM: Nu beau nimic!

ELENA: Sau, poate, ți s-a interzis?

SERAFIM: Te rog! Fără insinuări!

(Elena însă aduce sticla de vin și cele două pahare. Toarnă.)

ELENA: Poftim, totuși! De mult n-am mai trăit noi doi un asemenea eveniment. Și vreau să-l cinstim ca pe vremuri... Noroc, Petre Serafim!... *(Față de neclintirea lui totală.)* Ei bine, dar ești de o intransigență uimitoare! Ce repede te-ai lăsat îmblînzit!

SERAFIM: Am redevenit eu însumi.

ELENA: Mă contrariezi. „Tu însuți" n-ai fost decît în anii trăiți cu mine. Cel puțin, așa mi-o declarai pe-atunci.

SERAFIM: Înseamnă că de-atunci am mai evoluat și eu.

ELENA: Iar despre mine spuneai că sînt ca o otravă dulce, care ți-a pătruns în sînge pentru totdeauna. Și de care nu vei scăpa niciodată.

SERAFIM: Înseamnă că sînt și maladii care se vindecă.

ELENA: Ha-ha-ha! Sînt convinsă că, de fapt, vrei să mă șochezi. Veșnica ta formulă! Mai întîi epatează, intrigă, bruschează, și apoi așteaptă să ți se cadă-n brațe. Mi-aduc aminte că tot așa m-ai cucerit și-ntîia oară.

SERAFIM: Ți-aș propune să evităm evocările.

ELENA: Fiindcă ți-e frică de amintiri, domnule Serafim!

SERAFIM: N-am venit să răscolim trecutul.

ELENA: Firește, domnul inginer trăiește acum într-un prezent foarte cert și acaparat de o ființă foarte concretă, alături de care nu mai pot fi admise nici măcar fantomele... Chiar așa o fi, Petre?

SERAFIM: Dacă ții cu orice preț să știi, da!

ELENA: Mi-nchipui că-ntoarcerea soțului risipitor s-a făcut într-un cadru festiv. Tăindu-se vițelul cel mai gras și descătușîndu-se, din interdicția a șapte ani, toată patima așteptării.

SERAFIM: Oricît te va durea acest lucru, dar așa a fost!

ELENA: Ruddy mi-a povestit c-a cheltuit o groază de bani ca să-ți iasă pasiența. Atît pe plan casnic, cît și pe plan profesional... Ești fericit, Petre?

SERAFIM: Da, sînt! Sînt! Și-ncetează odată!

ELENA *(gest ușor de a-i interzice ridicarea de pe scaun)*: Eu nu sînt, Petre! Duc o viață stearpă de orice bucurii. Am crezut că voi uita și mă voi vindeca muncind. Am intrat simplă casieră într-un bar de noapte. E tot ce mai știu să fac azi. Mă-ntorc de-acolo moartă de oboseală. Și singură, numai eu cu amintirile mele. Patul e rece, casa pustie. Zac prăbușită în scaun și mă gîndesc la tine. Sau recitesc cu glas tare scrisorile tale. De pe vremea cînd mă iubeai și-mi scriai în fiecare zi... Uite cum le păstrez! Legate cu fundă roșie, ca fetițele de liceu — sentimentale și proaste!... Crezi că mi-e de-ajuns, Petre?

SERAFIM: Vei găsi, într-o zi, un om pe măsura ta și...

ELENA: Nu, Petre! N-am să-l găsesc. Nu vreau să-l găsesc. N-aș putea să te-nlocuiesc cu nimeni.

SERAFIM: Uite ce-i, Elena! Mai întîi să lămurim niște lucruri.

ELENA: Știu ce vrei să lămurim. Copiii tăi, soția ta...

SERAFIM: Altceva, Elena!

ELENA: Nu, Petre! Fiindcă sînt gata s-accept orice compromis. Să exist lîngă tine în orice condiții. Altădată aveam pretenția să te căsătorești cu mine, acum n-o mai am, ci doar atît. din cînd în cînd, să mai treci pe la mine. După cum vezi, mă mulțumesc cu foarte puțin. Cu ce rămîne de la ospățul celeilalte...

SERAFIM: Dar pricepe că n-am venit pentru asta!

ELENA *(același gest de a-l stăpîni)*: Indiferent pentru ce ai venit, stai jos! E o vrajă acum între noi, pe care nu vreau s-o spulberi... Uite-te în oglindă!...

(De fapt, nu există nici o oglindă. Așa cum stă, inginerul Serafim are în față sala, iar în spate pe Elena: în picioare, cu brațele încolăcite pe după grumazul lui.)

ELENA: Cei de acolo sîntem noi, în trecut. Îți mai aduci aminte? Din miile de amintiri care ne leagă definitiv, ca pe verigile dintr-un lanț, una singură... Era într-o noapte, tîrziu. Tu te găseai în birou, aplecat peste planșa de lucru. Iar alături, eu — fără somn! N-am mai putut răbda și am intrat la tine pe nesimțite. În picioarele goale, pînă-n spatele tău... Ce fel de oameni sînteți voi ăștia, care vă torturați creierii toată noaptea peste cîte o planșă de lucru, și nici n-aveți conștiința ispitelor care vă dau tîrcoale și vă cerșesc? Așa stăteam eu în spatele tău, ca acum, neclintită, cu răsuflarea tăiată. O clipă, două, zece — pentru o femeie clipele de așteptare sînt lungi ca o eternitate... Apoi, ți-am atins ușor umărul, dar tu nici n-ai tresărit. Te jucai cu mine, mă jucam eu cu tine? Atîta știu — ardeam ca focul. De fapt, amîndoi ardeam. Și-n clipa următoare, eram o singură văpaie... Petre!

SERAFIM *(fulgerător)*: Lasă-mă! Lasă-mă, îți spun!

(S-a smuls cu brutalitate din îmbrățișarea Elenei. În ochii Elenei sînt fulgere de mînie, iar în glasul ei — hohot de plîns.)

ELENA: Ticălosule! Știi că, pentru așa ceva, o femeie nu iartă niciodată?

SERAFIM: Știu!

ELENA: Că e în stare să urască fără milă, pe viață și pe moarte?

SERAFIM: Știu!

ELENA: Că-și pregătește răzbunarea pe-ndelete și te lovește cînd ți-e viața mai dragă?

SERAFIM: Știu!

ELENA: Nu știi, domnule Serafim! Nu știi că-n realitate eu te urăsc încă de pe vremea cînd mă amăgeai că te căsătorești cu mine și nu te-ai căsătorit. Nu știi că eu îmi pregătesc răzbunarea încă de pe atunci și am și început să plătesc.

SERAFIM: Deci e adevărat...

ELENA: Ce să fie adevărat?

SERAFIM: Tu i-ai otrăvit Corinei sufletul, tu ai împins-o în brațele primului venit.

ELENA: S-a și întîmplat? Ha-ha-ha!

SERAFIM: Măcar pe copii să nu-i fi amestecat în murdăria asta.

ELENA: Și te doare, domnule Serafim?

SERAFIM: Ah, de-aş putea să te lovesc!

ELENA: Loveşte, Petre!

SERAFIM *(cu un ultim efort)*: Nu! Pentru altceva am venit: să-ţi pun în vedere că asemenea practici se condamnă. Şi la prima încercare de a mai lovi în familia mea... Ia aminte! N-am să te iert. Voi uita ce ai însemnat pentru mine şi n-am să te iert...

(Şi-a smuls pălăria de alături, a plecat. Elena, ca paralizată. Dar îşi revine brusc. Formează un număr de telefon. Răspunde soneria altui telefon, pe bancheta de la rampă. Maria Serafim ridică receptorul.)

ELENA: Alo! Spitalul? Doamna doctor Serafim? Vă rog să nu-mi închideţi telefonul... Am să vă fac o comunicare foarte importantă... Alo, m-auziţi? Aici este Elena Dobriceanu... Nu-nchideţi telefonul!.... Repet: Elena Dobriceanu... Aflaţi, aşadar, că soţul dumneavoastră, domnul inginer Petre Serafim, se află în această clipă la mine acasă, în patul meu, pe braţele mele... Nu-nchi...

(Dar i s-a închis. După o clipă, trînteşte şi Elena receptorul în furcă.)

ELENA: Mi-aţi închis telefonul, doamnă Serafim! Daţi-mi voie să continui acum.

MARIA: Puneţi-i, vă rog, în vedere, că n-are ce vorbi cu mine.

ELENA: Ba ai să vorbeşti!

JUDECĂTOAREA: Fără teatru, Elena Dobriceanu! Spune-mi ce ai de spus!

ELENA: Să afle atunci că nu mai am nevoie de bărbatul ei. Pot să cuceresc bărbaţi mai de soi decît el. Oricînd.

JUDECĂTOAREA: Ce ar fi să te gîndeşti şi la cealaltă eventualitate?

ELENA: Cealaltă?

JUDECĂTOAREA: Da! Cînd îţi vor fi interzise chiar şi cele mai banale preferinţe.

ELENA: Nici o justiţie din lume nu mă poate condamna c-am înveninat sufletul unei femei pe care o urăsc.

JUDECĂTOAREA: Rămîne de văzut dacă justiţia noastră n-are şi alte motive... *(Spre capătul de sus al scării.)* Ruddy Holban! Coboară pentru confruntare...

(Uşa se deschide, într-adevăr. Năvălesc pe scări, foarte veseli, Ruddy şi Corina. Ţinîndu-se de mînă şi rîzînd cu hohote.)

CORINA: Vai de mine, Ruddy! Dar tu n-o cunoşti pe mama. E o-ncăpăţînată fără pereche. Şi de la un timp, atît de sucită, nervoasă, bănuitoare, că ne scoate peri albi la toţi. I-a intrat în cap că vrem să-i furăm fericirea.

RUDDY: La vîrsta ei?

CORINA: Ca să vezi!

RUDDY: Şi totuşi eu o iubesc.

CORINA: Trebuie să ai un motiv extraordinar.

RUDDY: Am! C-a plămădit pentru mine, din aur şi lumină, această minune de fată.

CORINA: Ruddy! Asta mi-ai mai spus-o de cîteva ori.

RUDDY: Atunci, lauda numărul doi: cea mai dulce dintre serafimele pămîntului este Corina Serafimilor.

CORINA: Fumat, Ruddy! Altceva!

RUDDY: Lauda numărul trei! „Cît de frumoasă eşti şi cît de încîntătoare, tu, prea iubită fiică a desfătării mele!"

CORINA: Te-am prins, Ruddy! Asta-i din biblie.

RUDDY: Ce dracu' să mai inventez atunci?

CORINA: Orice, mă, n-are importanţă! Că sînt bolnavă de iubirea ta, chiar dacă mi-o oferi în poleieli de şocolată. Şi altul mai mincinos decît tine nici nu-mi trebuie-n viaţă.

RUDDY: Recunoaşte totuşi că, printre picături, mai spun şi adevăruri.

CORINA: Tu?!

RUDDY: Da! ...Închide ochii!

CORINA: De ce?

RUDDY: Te rog, închide ochii!

(Fata se supune. El o răsuceşte de umeri şi-i prinde pe după gît o mică bijuterie.)

CORINA: Ruddy! Dar e o amuletă! Şi-i splendidă! Aur?

RUDDY: Îhî! Vechi de două mii de ani... *(La intenţia fetei de a i-o da înapoi.)* Nu, nu! Pe asta te rog s-o păstrezi! Talisman de la mine. Să-ţi poarte noroc pe toată viaţa... Ai să găseşti tu o justificare pentru cei de-acasă...

CORINA: Ah, Ruddy! De n-ar trebui să mai plec!

RUDDY: Cine te obligă?

CORINA: Trebuie, Ruddy! Măcar ora dirigintei s-o prind. Să discut cu ea despre telefonul ăla nenorocit. Şi-apoi să trec pe la spital, să-i spun mamei că nu-i nimic grav. Altfel, cine ştie?! Mai spune-mi o dată că mă iubeşti!

RUDDY: Te iubesc, proasto!

CORINA: Pa, mă... *(Îl sărută scurt pe obraz.)* Pe mîine, da?

RUDDY : Pe mîine...

(Îi deschide uşa care dă în culise, priveşte lung pe urmele ei.)

RUDDY : Stranie treabă ! Cîteodată mi se pare că te iubesc cu adevărat ! Am constatat că-ncep să mă doară absenţele tale şi tremur de cîte ori întîrzii. Stau ceasuri întregi visînd la tine şi adeseori mă trezesc rostindu-ţi numele cu glas tare, ca pe o melodie : Corina... Corina... Corina... La urma urmei, de ce n-aş iubi şi eu o dată cinstit pe cineva ? Pe tine, mai ales ?! Eşti ca o enigmă, pe care-mi place s-o descifrez alene, înfiorat de plăcere cu fiecare nouă descoperire. Eşti fragedă, sfioasă, uneori prostuţă de-a binelea. Dar te-aş putea creşte. Şi-ar fi minunat să te văd crescînd, înflorind sub ochii mei ! Iar într-o bună zi... De ce nu ? Într-o bună zi... Ha-ha-ha ! Ruddy, cu pirostriile pe cap, Ruddy spălînd scutece. Ruddy legat de o singură femeie... Idiotule ! Nu merită, nu merită... Nimeni, absolut nimeni ! Ducă-se dracului cu dragostea ei curată ! Şi n-o ierta ! Bea-o pînă la fund, cît mai e proaspătă, şi-apoi cu ea de pămînt ! Ţăndări, mă ! Ţăndări !

(Sonerie repetată. Ruddy deschide. În pragul uşii — Elena Dobriceanu.)

RUDDY : O !

ELENA : Credeai că s-a-ntors fata inginerului Serafim ?

RUDDY : Bună ziua !

ELENA : După cum vezi, ţi-am descoperit şi ultimul amor.

RUDDY : Nu ştiam că ai şi pasiuni detectiviste.

ELENA : Fără voia mea. De un ceas tot sun la tine, dar nu-mi răspunde nimeni. Şi-atunci m-am hotărît să te aştept în parcul de peste drum. Dar printre copaci, la ora cinci după-amiază, am văzut-o coborînd pe dumneaei.

RUDDY : Geloasă ?

ELENA : Dacă şi tu m-ai părăsit.

RUDDY : Drumurile noastre s-au despărţit de mult, doamnă !

ELENA : Măcar din cînd în cînd să mă fi solicitat la vreun colocviu în doi. Doar vezi bine ce promptă sînt la chemările tale.

RUDDY : Le-ai adus ?

ELENA *(scoţînd şi arătîndu-i doar pachetul de scrisori) :* Poftim ! Legate cu fundă roşie. Poate că nu ţi le-aş fi adus dacă tot azi n-aş fi lichidat cu el pentru totdeauna.

RUDDY : Asta te scuteşte de orice remuşcări.

ELENA : Ce ai de gînd cu ele ?

RUDDY : O să-ţi explic.

ELENA : Bănuiesc ! Şi, dacă-i aşa, te avertizez că pun condiţii.

RUDDY : Concret !

ELENA : Partea mea... cît o să fie ?

RUDDY : Crezi că-i oportun să pui problema atît de negustoreşte ? În locul tău, nu m-aş hazarda deloc. Am o memorie prea bună, despre un anumit accident, ca să nu te temi că voi face uz de ea.

ELENA : Pierzi însă din vedere că am şi eu argumentele mele. Iar justiţia nu ne-ar ierta pe nici unul.

RUDDY : Şantaj, doamnă Dobriceanu ?

ELENA : Şantaj contra şantaj, domnule Holban !

RUDDY : Eşti de o abilitate diabolică !

ELENA : Tu m-ai învăţat să fiu.

RUDDY : Mă-ntreb dacă, legîndu-mi definitiv viaţa de-a ta, m-ai fi dus pe culmile gloriei sau, dimpotrivă, la puşcărie.

ELENA : În orice caz, o reluare n-ar fi de dispreţuit.

RUDDY : Ciudat ! Ce fascinaţie poţi să ai asupra mea !

ELENA : Trebue să-ţi spun că-i reciprocă ?

RUDDY : A, nu ! Azi avem de discutat afaceri... Poftim sus !

(Se şi angajează pe scări, în sus, dar intervenţia Judecătoarei îi opreşte-n loc.)

JUDECĂTOAREA : Nu-i nevoie ! Restul, mai tîrziu. Deocamdată să-mi răspundeţi la cîteva întrebări... Elena Dobriceanu, ce făceai dumneata înainte de a-l cunoaşte pe inginerul Serafim?

ELENA : Nimic ! Trăiam, pur şi simplu ! Liberă ca pasărea cerului !

JUDECĂTOAREA : Nu munceai nicăieri?

ELENA : Nu mi-a plăcut niciodată să muncesc. Ai mei, înainte de război, erau suficient de bogaţi ca să privesc cu dispreţ orice meserie. Pe de altă parte, mi se spunea că am ceva de femeie fatală, pentru care bărbaţii ar da oricît s-o cucerească.

JUDECĂTOAREA : În consecinţă, ai preferat să-ţi pui în valoare farmecele respective. În căutarea unui soţ oficial, care să-ţi satisfacă toate capriciile şi să dea un sens vieţii dumitale pe pămînt.

ELENA : Exact !

JUDECĂTOAREA : Şi, astfel, ai pus ochii pe inginerul Serafim... Cum se explică totuşi că dumneata, legată de tentațiile Capitalei, ai acceptat să-l urmezi chiar și-n provincie?

ELENA: E singurul care mi-a promis că se va căsători cu mine.

JUDECĂTOAREA: Tot din această perioadă îl cunoști și pe Ruddy Holban?

ELENA: Cu mult înainte! A fost primul din seria căutărilor mele. Dar s-a săturat repede de mine și, în compensație, mi l-a servit pe inginerul Serafim.

JUDECĂTOAREA: Acum doi ani însă a apărut și el în provincie. La invitația dumitale?

ELENA: Între noi doi nu mai exista nimic.

JUDECĂTOAREA: Atunci, a apărut întîmplător?

ELENA: Nu-i plăcea să lucreze prea mulți ani în același loc.

JUDECĂTOAREA: Sau nu-i plăcea să fure de prea multe ori din același loc?

ELENA: În această privință n-aș putea să vă spun nimic.

JUDECĂTOAREA: Ești chiar atît de convinsă?

ELENA: În orice caz, nu cu mine-și împărțea beneficiile de pe șantier.

JUDECĂTOAREA: Ești chiar atît de convinsă?

ELENA: Ei bine, da! Uneori, mi-a dat bani gheață. Alteori, mi-a făcut cadouri de tot felul. Îmi făgăduise și mașina, dac-ar fi izbutit să-și cumpere alta nouă.

JUDECĂTOAREA. Dar dumneata ce trebuia să-i dai în schimb?

ELENA: Tăcerea inginerului Serafim, în eventualitatea c-ar fi descoperit escrocheriile lui Ruddy. N-am reușit. Fiindcă, între timp, Serafim a rupt legătura cu mine și s-a-ntors la București.

JUDECĂTOAREA: A aflat vreodată inginerul Serafim acest lucru?

ELENA: Nu și-a-nchipuit niciodată că tocmai eu și cel mai bun prieten al lui l-am putea înșela.

JUDECĂTOAREA: O să afle acum... Ruddy Holban, te lăudai adineauri cu memoria dumitale bună. La ce accident te refereai în discuția cu Elena Dobriceanu?

RUDDY: A, nimic, o prostie. Cred că ne gîndeam amîndoi la relațiile noastre din trecut.

JUDECĂTOAREA: Pentru așa ceva nu te-amenințí cu pușcăria.

RUDDY: Ne plăcea să facem pe spiritualii

JUDECĂTOAREA: Atît? Imaginează-ți că noi știm tot, dar am vrea adevărul din gura dumitale... Nu crezi? Chiar ea ni l-a spus!

ELENA: Nu-i adevărat! Ruddy, n-am spus nimic!

JUDECĂTOAREA: Elena Dobriceanu, ce nu-i adevărat? *(Scoate dintr-o mapă o pereche de mănuși.)* Aceste mănuși de damă, cu monograma dumitale, nu-s adevărate? Le recunoști, Ruddy Holban? Au fost găsite aseară, printre altele, la percheziția efectuată la dumneata acasă. Mai bine zis, în cutia de bagaje a mașinii. E chiar de neînțeles, cum de-ai uitat să le-ngropi sau să le arzi. Pe amîndouă mănușile sînt pete de sînge, din altă grupă de sînge decît grupa ei sau a dumitale. Iată explicația pentru care vi s-a luat azi dimineață sînge la analiză... Acum, memoria dumitale funcționează mai bine?

ELENA: Nu mă nenoroci, Ruddy!

RUDDY: Sînt singurul care cunosc o taină din viața doamnei Dobriceanu.

JUDECĂTOAREA: Adică?

RUDDY: Doamna Dobriceanu a omorît un om!

JUDECĂTOAREA: Poftim?!

RUDDY: A omorît un om. Cu mașina. Astă-vară. Pe șoseaua Constanței.

JUDECĂTOAREA: În ce împrejurări?

RUDDY: Ne duceam la Eforie cu mașina mea. Doamna Dobriceanu m-a rugat s-o las la volan. Știa oarecum să conducă. Am lăsat-o. Dar ca-ntotdeauna, în asemenea circumstanțe, apare, de nu știu unde, absurdul. Un om, drept în botul mașinii. Era noapte, ploua, doamna Dobriceanu s-a pierdut cu firea, și-n loc să frîneze, a apăsat pe accelerator.

JUDECĂTOAREA: Omul acela a murit dintr-o dată?

RUDDY: Nu! Mai putea fi salvat dacă-l transportam la spital. Nu l-am transportat. L-am tîrît pînă-n șanț și am fugit. Ne-a fost frică la amîndoi.

JUDECĂTOAREA: Iar de ceea ce ți-e frică, nu scapi niciodată... După istorica dumneavoastră discuție de afaceri, unde te-ai dus?

RUDDY: La Venera acasă. Îmi telefonase că Andrei se află acolo. Andrei era al doilea pe lista mea de afaceri din ziua aceea.

(Pauză pentru retragerea Elenei și a lui Ruddy în culise. La el acasă, de cîteva clipe prăbușit într-un fotoliu, inginerul Serafim.)

JUDECĂTOAREA: Simple numere pe o listă de afaceri... Acum înțelegi, tovarășe inginer? Ce surprize pot să-ți ofere oamenii a căror calitate sufletească n-ai capacitatea, sau nu faci efortul s-o descifrezi la timp ? Bănuiesc că ți-e destul de greu. După toate cîte s-au prăvălit asupra dumitale, îți va fi și mai greu să privești adevărul în față. Dar altă soluție nu există. Iar jocul de-a viața și de-a moartea nu s-a terminat... *(Către ceilalți.)* Faceți jocul, domnilor !

(Măsuța din mijlocul scenei. Muzică la pick-up. Andrei dansează cu Venera. Foarte apropiați. Ruddy își face o apariție ostentativă. Îl aruncă pe Andrei cît colo și-nchide, brutal, aparatul.)

VENERA : Ce, ai căpiat, mă ? Unde te trezești ?

RUDDY : Ușurel, frumoaso ! Ușurel !

VENERA : Dac-ai fi beat, cel puțin !

RUDDY : Tocmai fiindcă nu sînt. Să afle, o dată pentru totdeauna, că ești femeia visurilor mele. Și nu admit...

VENERA : Nu fi prost, Ruddy ! Îmi ținea de urît !

RUDDY : Cam de multișor joacă rolul ăsta.

VENERA : Tu i-ai cerut să-l joace.

RUDDY : Dar fără să abuzeze. Că-i crap capu-n bucăți !

VENERA : După ce că-și pierde vremea cu mine...

RUDDY : L-am plătit pentru asta... Te-am plătit, mă, sau nu te-am plătit ?

VENERA : Ruddy !

RUDDY : Iar tu, frumoaso, ia aminte ! C-a doua oară...

VENERA : Știu, Ruddy ! Îți cunosc metoda. „Ține-i tu de urît, pînă vin eu!" Iar cînd vii, pretinzi că-mi fac de cap și-mi dai pașaportul... Haide, zi !

RUDDY : Tîmpenii ! Doar știi bine că nu pot trăi fără tine.

VENERA : Atunci de ce mă lași zile-ntregi singură ? Cu cine-ți petreci de la un timp zilele ?

ANDREI : Nu-i greu de imaginat.

RUDDY : Ei da, mă ! Nu-i greu ! Mi-a căzut o vrăbiuță-n plasă și m-am jucat puțin cu ea de-a baba oarba... Vrei și alte amănunte ?

VENERA : Ruddy !

RUDDY : Am glumit, frumoaso ! Doar știi bine că nu te-aș schimba nici cu-mpărăteasa Chinei.

VENERA : Îmi datorezi totuși un răspuns.

RUDDY : Afaceri, frumoaso, afaceri !

ANDREI : Escrocherii !

RUDDY : Nu agreez cuvîntul.

ANDREI : Escrocherii !

RUDDY : Nu agreez cuvîntul, m-auzi ?

ANDREI : Venera mi l-a suflat la ureche. Sustragere de materiale și deturnare de fonduri. Muncitori-fantomă și state de plată în dublu exemplar... Se cheamă altfel decît escrocherii ?

RUDDY : Mic imbecil ce ești ! Dar din escrocheriile astea ai gustat și tu. A gustat și taică-tău... Sau ai uitat că v-am ținut pe masă și casă, trei luni încheiate ? Ba mai cunosc și o serafimă, care s-a-nvățat la dulceața escrocheriilor mele.

ANDREI : Ce vrei să spui ?

RUDDY : Exact ce poate să-ți priceapă mintea.

ANDREI : Te zdrobesc, mă ! Chiar și dacă numai insinuezi, și tot te zdrobesc !

RUDDY : Și-atunci ce o să vă faceți voi? Taică-tu, tu etc. ... etc. Că vă-nșurubează Ruddy, de nu mai știți pe unde să vă scoateți cămașa toată viața...

ANDREI : Banditule !

VENERA : Ruddy !

RUDDY : Lasă-mă, frumoaso ! Să-ți arăt cum i se poate-nchide gura acestui domnișor... *(Scoate din buzunar niște hîrtii, i le fîlfîie pe dinaintea ochilor.)* Ce zici de chitanțele astea ? Cît crezi că-mi dă taică-tău pe ele dacă-i demonstrez c-am făcut ce-am făcut, cu binevoitoarea ta complicitate ?

ANDREI : Pentru asta, așadar... ?

RUDDY : Și pentru altele, băiețaș ! Ai auzit de o instituție care se cheamă procuratură ? Mai ales acolo au căutare asemenea documente. Pentru orice eventualitate.

ANDREI : Venera pretindea odată că ești maniac.

RUDDY : Trișează și ea pe cine poate... Acum, stai cuminte și ascultă-mă bine! Le ard imediat, ba-ți mai dau și ceva pe deasupra, fără nici o chitanță, dacă-mi faci un serviciu. Nimica toată ! La noapte urmează să iasă de pe șantier un transport. Nu interesează ce-i înăuntru. Te așezi frumușel lîngă șofer și conduci transportul într-un anumit loc. Nimeni de la pază, văzîndu-l în față pe băiatul inginerului Serafim, n-o să bănuiască nimic... Ei, ce zici ? Am nevoie de un răspuns imediat...

ANDREI *(năprasnică lovitură sub bărbie, zvîrlindu-l pe Ruddy printre scaune):* Răspunsul ăsta te mulțumește ? Continuarea, mîine ! Acum n-am timp...

(A dispărut în culise. Venera l-adună pe Ruddy de pe jos.)

JUDECĂTOAREA : Andrei n-avea timp. Și-adusese, în sfîrșit, aminte că are ședință de U.T.M. Și Andrei se grăbea. Toți vă grăbeați s-ajungeți la linia de sosire a dramei... Ruddy Holban, cine era al treilea pe lista dumitale de afaceri ?

RUDDY : Inginerul Serafim !

JUDECĂTOAREA : Un adevărat tur de forță... Cum s-au desfășurat lucrurile, Oxana ?

OXANA *(din nou în interiorul casei) :* A apărut la noi acasă pe la ora șase. Eu pregăteam o lucrare pentru fabrică. Tata, alături, măsura holul de la un capăt la altul. Fusese nu știu unde și se-ntorsese acasă nervos... Cînd, a apărut omul acesta ! I-a deschis tata și au rămas în hol să discute. Un timp, n-am acordat nici o atenție discuției lor. Și poate că mi-aș fi văzut de ale mele, tocmai urma să mă duc la bibliotecă după niște cărți, dacă, la un moment dat, discuția lor nu m-ar fi intrigat. M-am furișat atunci, pe nesimțite, în hol și am rămas ascunsă între perdele, să-i ascult...

(La masă, inginerul Serafim. În față, într-un fotoliu, Ruddy. Nevăzută, între perdele, Oxana.)

SERAFIM : Mda ! Interesantă propunere! Aș zice, chiar foarte interesantă ! Niciodată pînă acum, și slavă Domnului c-am condus destule șantiere, nu mi s-a mai făcut asemenea propunere.

RUDDY : Fiindcă subalternii dumitale te știau meticulos și sever.

SERAFIM : S-ar zice că tu ai alte păreri despre mine.

RUDDY : Eu am un atu cîștigat.

SERAFIM : Adică ?

RUDDY : Te-am ținut pe casă și masă, trei luni încheiate. Într-o vreme destul de dificilă pentru dumneata.

SERAFIM : Îmi place că ești sincer.

RUDDY : Nu-nțeleg să discut cu dumneata decît foarte deschis.

SERAFIM : Deși, dacă mi-aduc bine aminte, datoriile din vremea aceea ți le-am plătit pînă la ultima centimă.

RUDDY : Dar nu și faptul că eu ți-am aranjat să intri iar în București și să devii stăpîn peste noul șantier.

SERAFIM : Și asta impune altfel de obligații decît cele cinstite ?

RUDDY : O simplă iscălitură, pe niște acte foarte legale. Pe care cei de la revizie le pot purica oricît. N-au să descopere în vecii vecilor nimic.

SERAFIM : Așa ai lucrat întotdeauna ?

RUDDY : Cu mici variații.

SERAFIM : Și peste tot ai lucrat la fel?

RUDDY : Cu mici variații.

SERAFIM : Și peste tot ai găsit aceeași înțelegere pe care o aștepți de la mine ?

RUDDY : Unde am găsit-o, bine ! Unde nu, deveneam sfînt ca un principiu.

SERAFIM : Ce ar fi dacă ai alege și azi aceeași soluție ?...

RUDDY : Imposibil !

SERAFIM : ...și să-ți dai chiar azi demisia ?

RUDDY : Imposibil !

SERAFIM : ...și să nu-mi mai calci pragul casei niciodată ?

RUDDY : Imposibil !

SERAFIM : Ieși afară ! Ieși afară, îți spun !

RUDDY : Vă propun să rămîneți calm.

SERAFIM : Imediat !... *(Deschizîndu-i larg ușa.)* Poftim !

RUDDY *(nemișcat pe scaunul lui) :* Calm, domnule inginer !

SERAFIM : Altfel chem procuratura, chiar aici. Fără nici o remușcare.

RUDDY : N-aveți s-o faceți.

SERAFIM : Multe mi se pot reproșa pentru viața mea intimă. Dar cinstit față de munca mea am fost întotdeauna, domnule Holban !

RUDDY : Dacă mă dați pe mîna procuraturii, va trebui să-mpărtășiți aceeași soartă cu mine.

SERAFIM : Ești nebun !

RUDDY : Fiindcă oricînd pot justifica de ce-am întocmit acte false, cine m-a determinat să le-ntocmesc false.

SERAFIM : Eu ? !

RUDDY *(brusc în picioare) :* Dumneata ! Ca să pun mîna, cu orice preț, pe scrisorile trimise doamnei Dobriceanu, în epoca dumneavoastră de dragoste... Poți dovedi că nu-i așa ? Feciorul dumitale, care-mi este complice, ca să-i plătesc femeile și orgiile prin baruri... Poate dovedi Andrei că nu-i așa ? Fosta dumitale fecioară, Corina, ca să-i ofer bijuterii și cape de hermină... Poate dovedi Corina că nu-i așa ? *(Va scoate obiectele compromițătoare, pe rînd.)* Recunoașteți acest pachet de misive, legat cu fundă roșie ? Dar semnătura lui Andrei pe aceste chitanțe ? Știți ce-i asta ? O simplă bandă de magnetofon, pe care, între un twist și un cha-cha, am înregistrată vocea scumpei fetițe a domniei-voastre, în clipe dintre cele mai fericite... *(La intenția lui Serafim de a le constata.)* Nu, nu ! Sînt proprietate personală. Ori la procuratură, ori distruse după satisfacerea inofensivei mele cereri...

SERAFIM *(prăbușit într-un scaun)*: Ciine!

RUDDY *(scoate alte hîrtii din buzunar, le pune pe masă)*: V-am lăsat actele pe masă. Le puteți iscăli și mîine. Vă doresc o seară cît mai plăcută...

(Se-ndreaptă spre ieșire, dar Oxana apare în lumină.)

OXANA: O clipă, domnule Holban!

RUDDY: Mă rog...

OXANA: Presupun că martori ca mine, rubedenii directe, nu prea au cuvînt greu în fața instanței.

RUDDY: Nici nu sînt admiși.

OXANA: Deci, oricît aș țipa eu că, de fapt, dumneata ai vrut să-l șantajezi pe tata, nu m-ar crede nimeni.

RUDDY: Nu!

OXANA: Condițiile dumitale rămîn aceleași?

RUDDY: Eu am nevoie de bani, dumneavoastră aveți nevoie să scăpați de aceste obiecte compromițătoare.

OXANA: Perfect!... *(Vine pînă-n fața lui Serafim, actele și stiloul în mînă.)* Semnează, tată!

SERAFIM: Poftim?!

OXANA: Ți-am spus să semnezi. Îți poruncesc să semnezi.

SERAFIM: Mai bine pregătește-mi ștreangul. Imediat!

OXANA: Nu semnezi?

SERAFIM: Nu!

OXANA: Oricîte argumente ți-aș aduce?

SERAFIM: Nu!

OXANA: E-n joc viața copiilor tăi, cinstea casei noastre...

SERAFIM: Nu, nu! De o mie de ori nu!

OXANA *(se-ntoarce, aruncă hîrtiile pe masă)*: După cum vezi, domnule Holban, tata s-a condamnat singur! Preferă să-și pună ștreangul de gît, decît să comită un fals în acte publice. Și-l va pune și așa, imediat după plecarea dumitale. Fiindcă altă ieșire din situația în care l-ai adus dumneata, nici nu are. Eu îl voi forța să-și pună ștreangul de gît.

RUDDY: Nu-i vina mea.

OXANA: Dar dumneata n-ai să cîștigi nimic. În fața oricărui control, și vor fi cu duiumul, dumneata rămîi complet descoperit. Pe morți nu-i mai condamnă nimeni. Deci, tot greul va apăsa exclusiv asupra dumitale.

RUDDY: Domnișoară, nu-nțeleg ce urmărești!

OXANA: Să-ți deschid mintea asupra catastrofei pe care singur ți-o pregătești.

RUDDY: Și ce propui, domnișoară?

OXANA: Bănuiesc că dumneata ai sustras materiale de pe șantier. Sau cam așa ceva, n-are importanță.

RUDDY: Domnișoară, ce propui?

OXANA: Dumneata lași pe masă obiectele compromițătoare și-ți iei înapoi actele. Tata îți lasă un timp pentru a pune ordine în gestiunea șantierului, și șantierul își încheie lucrările într-un mod strălucit. După care vă despărțiți pentru totdeauna. Poate că-n altă parte ai să găsești oameni mai puțin încăpățînați decît inginerul Serafim. Tata va uita ce s-a-ntîmplat și n-o să avizeze pe nimeni asupra talentelor dumitale ascunse... Am fost destul de clară?

RUDDY: Pierd cîteva zeci de mii de lei, domnișoară!

OXANA: Contează mai mult decît libertatea, domnule Holban?

RUDDY: Bine, frumoaso! Pentru ochii dumitale cei geloși! Ca să-ți demonstrez că Ruddy Holban poate fi și loial uneori... *(Zvîrle pe masă pachetul de scrisori, chitanțele, banda de magnetofon.)* Poftim!

OXANA *(între masă și el)*: Și-acum, ieși afară! Ieși afară!

RUDDY: Așa, va să zică?!

OXANA: Așa! Cu indivizi ca dumneata, nici nu merită să te porți altfel... Ușa e pe-aici!

(Ruddy s-a mistuit în culise. Un timp, pauză.)

SERAFIM: Oxana...

OXANA: Altă dată să știi să-ți alegi prietenii, tată! Și prietenii, și amantele!

SERAFIM: Vreau să-ți spun...

OXANA: Ce telefon are șeful trustului?

SERAFIM: E-n agenda mea, pe birou.

OXANA *(a cercetat, a găsit, a format un număr, îi întinde telefonul)*: Poftim! Știi ce ai de făcut...

SERAFIM: Alo! Aici, inginerul Serafim... Aș vrea să trec pe la dumneavoastră... Da, chiar acum... Ceva foarte urgent... Bine...

(O clipă, față în față. Inginerul Serafim îi sărută mîna și iese. Oxana, ispitită de conținutul scrisorilor, scoate una la întîmplare, o desface, dar renunță mai înainte de a o despături. Rupe scrisorile și le aruncă la coș. Ispitită, apoi, de conținutul benzii de magnetofon, aduce de alături un aparat, montează banda, deschide. Dintru început, o melodie străină. Cîntecul s-a terminat și urmează rîsul în cascade

al Corinei — cristalin, voluptuos. Închide brusc, smulge banda, o rupe-n bucăți, o aruncă, de asemenea, la coș. Andrei a intrat și a căzut, prăbușit, într-un scaun.)

ANDREI: Mi s-a-ntîmplat ceva groaznic. Azi am fost învinuit de trădare. Că mi-am vîndut conștiința, ca Iuda, pe arginți. Că mă port cum mă port la facultate și duc viața pe care o duc în afara facultății din cauza nu știu cui, care m-ar fi cumpărat ca pe o marfă. Să-mi fi dat cu ghioaga în moalele capului, și nu m-ar fi durut cum mă doare. Fiindcă se uitau în mine de parc-aș fi fost pus la raze, și descopereau lucruri pe care nu le-aș fi crezut niciodată atît de urîte. Din prima clipă n-am fost în stare să recunosc, mi-a fost frică să recunosc. Dar mi-au adus dovezi și m-au zdrobit. Aveau dreptate, și nu puteam să le anulez dreptatea cu nimic...

OXANA: Cine te-a învinuit de toate astea?

ANDREI: Tovarășii mei utemiști.

OXANA: Te-au discutat în organizație?

ANDREI: Pînă acum o jumătate de oră.

OXANA: Te-au pedepsit?

ANDREI: M-au pus, cum ziceau ei, mai brutal decît altă dată, față-n față cu propria mea conștiință. Dar e-ngrozitor să constați, la un moment dat, că din conștiința ta bună, de odinioară, n-a mai rămas decît un hîrb. În care, acum, te vezi strîmb și hidos.

OXANA: Prea tîrziu constați asta, băiete!

ANDREI: La fel mi-a spus și secretara organizației.

OXANA: Nici nu se putea altfel.

ANDREI: Știa mai multe decît mi-am imaginat că poate ști.

OXANA: A avut cine s-o informeze despre toate.

ANDREI: Tu?!

OXANA: Dar tu ce-ți închipui, băiete, că după terminarea facultății am rupt cu organizația din care am făcut parte?! Cine m-a format pe mine, în toți acești ani, să am atitudinea pe care o am față de viață și să gîndesc cum gîndesc, dacă nu organizația mea de U.T.M.? Poate că-n casă n-am găsit întotdeauna climatul cel mai prielnic pentru a pricepe ce-i cu viața mea, ce răspunderi am după ce voi începe viața pe cont propriu. Dar poți tu susține că-n școală și la facultate nu ni s-au deschis exact drumurile pe care le căutam și nu ni s-a dat răspuns exact la întrebările pe care ni le puneam? Atîta doar că nu-i suficient să fii utemist pe hîrtie, Andrei! Carnetul din buzunar nu-ți dezleagă nici o enigmă, dacă nu te porți și nu gîndești ca un utemist...

ANDREI: Știu că ești supărată pe mine. Ai toate motivele să fii.

OXANA: Nu-i vorba de mine, acum.

ANDREI: Ba da! Te-am dezamăgit în tot ce-am făcut pînă azi. La amiază te-am umilit și-n fața mamei... Mă crezi dacă-ți spun că-mi pare rău?

OXANA: Da' pricepe că nu-i vorba de mine!

ANDREI: Ba da! Fiindcă eu tot la tine vin și te rog: să uiți ce s-a-ntîmplat și să mă ajuți!

OXANA: În ce privință?

ANDREI: La tata și la mama n-aș îndrăzni să apelez. Au avut prea multă încredere în mine ca să le dezvălui deodată că s-au înșelat. Mi-ar fi rușine, și-ar însemna ca tocmai eu să le dau lovitura cea mai grea.

OXANA: Într-un cuvînt?

ANDREI: Am nevoie de bani. Urgent. Chiar astă-seară.

OXANA: Cît?

ANDREI: Opt mii cinci sute.

OXANA: Oho! Și de unde crezi tu că se poate face rost de atîția bani, chiar astă-seară?

ANDREI: Dar tu nu pricepi c-altfel sînt pierdut? Împrumută de undeva, ia din economiile mamei, cere-i lui tata...

OXANA: Bine!... *(Ia de pe masă chitanțele și i le întinde.)* Poftim!

ANDREI: Ce-s astea?

OXANA: Banii de care ai nevoie!

ANDREI: Cum de-au ajuns aici?! De unde le ai?!

OXANA: Chiar nu-ți închipui cine le-a adus? Degeaba te gîndeai să-l scutești pe tata de lovitura cea mai grea. A și primit-o. De la tine și de la Corina. Trebuie să-ți mai spun ce scopuri urmărea individul acela în legătură cu tata? Mi se pare inutil.

ANDREI *(după o tăcere grea)*: Tata e acasă?

OXANA: A plecat la trust. Cu puțin înainte de sosirea ta.

ANDREI: Crezi că se-ntoarce tîrziu?

OXANA: Presupun că va lucra acolo toată noaptea... De ce?

ANDREI: Individul acela intenționează să scoată materiale de pe șantier. Chiar în noaptea asta. Mi-a propus mie să conduc transportul, tocmai pentru...

OXANA : Și-atunci de ce mai stai aici? Du-te imediat după tata și anunță-l!

ANDREI : Haide și tu cu mine!

OXANA : Ți-e frică să nu dea cu tine de pămînt? Dacă n-a făcut-o cînd trebuia, ce haz ar mai avea acum?

ANDREI : Te rog, Oxana!

OXANA : Nu, băiete! Eu mă duc la spital. Fiindcă mi-e teamă pentru mama. Și măcar pe mama s-o scutim de adevărul vostru urît...

(Au ieșit. Maria Serafim, din nou pe bancheta de la rampă.)

MARIA : Speranță zadarnică! Omul acela avusese grijă să lovească și-n mine. Îmi dăduse, la telefon, toate amănuntele scandaloasei lui aventuri. Astfel că, în clipa în care portarul spitalului m-a anunțat despre venirea Corinei, știam tot. Dospea în mine o mînie surdă împotriva ei. Dar mă și-ntrebam, în aceeași măsură: cine-i cea dintîi vinovată de rătăcirea Corinei? Aproape că nu-mi venea să mai dau ochii cu ea. Corina m-aștepta în parcul spitalului, pe o bancă. Am coborît și m-am înspăimîntat de aerul ei nevinovat. De parcă nu i s-ar fi întîmplat niciodată nimic, de parcă i-ar fi fost sufletul curat ca floarea. Și-atunci, am înțeles cît de puțin îmi cunoșteam copiii, cît de ușor te înșeală copiii cînd ți-ai pierdut orice autoritate asupra lor...

(O bancă de parc, chiar lîngă pupitrul Judecătoarei. Corina, cu servieta alături. Mama e-n spatele ei.)

MARIA : Ce-i cu tine, fetițo? Unde vrei s-ajungi cu viața pe care o duci?

CORINA : Nu-nțeleg la ce te referi.

MARIA : Ba-nțelegi foarte bine.

CORINA : Doar vin de la școală. Duc o viață foarte ordonată.

MARIA : Minți, draga mea! La școală n-ai fost decît pentru o oră. Să discuți cu diriginta despre telefonul de dimineață.

CORINA : Nu-i adevărat!

MARIA : Ți-e catalogul plin de absențe, iar motivările ți le-a confecționat, în fals, altcineva.

CORINA : Nu-i adevărat!

MARIA : Te lauzi la colegele tale cu bijuterii și rochii de care eu aflu pentru-ntîia oară.

CORINA : Nu-i adevărat!

MARIA : Ei, fetito! De astă dată nu mă mai înșeli. De-abia acum observ că ai privirile sticloase, cearcăne sub ochi, ceva tulbure în toată făptura. Care demonstrează că minciuna ta n-are decît un singur temei... L-aș putea cunoaște și eu?

CORINA : Nu există nici un temei.

MARIA : Ce-ar fi totuși să fii, măcar acum, sinceră cu mine?

CORINA : Atîta vreme nici nu te-ai sinchisit de viața mea, și deodată...

MARIA : Tocmai fiindcă atîta vreme am fost oarbă și n-am văzut nimic. Măcar acum să salvăm ce se mai poate salva.

CORINA : Dar e caraghios! Vorbești de parcă m-ar paște nu știu ce primejdie.

MARIA : Te paște, Corina!

CORINA : Și chiar dacă-i așa, mă apăr eu singură!

MARIA : Ești de o naivitate nemaipomenită! Care ar fi trebuit să m-alarmeze încă din noaptea în care s-a-ntîmplat ce s-a-ntîmplat.

CORINA : Mă rog!

MARIA : De aceea, nici n-am să te cruț. Tot ce trebuia să-ți spun atunci, o să afli acum.

CORINA : Urmează o lecție de morală?

MARIA : Un avertisment prietenesc, Corina... La douăzeci de ani vei fi scîrbită de oameni. La douăzeci și cinci, vei fi uscată sufletește. La treizeci, vei arăta bătrînă și fanată. Da, da! Cînd renunți de bunăvoie la poezia adolescenței, nu poți ajunge decît aici. Cînd n-ai ochi să vezi adevărata frumusețe a vieții, riști să te alegi numai cu murdăriile ei. Și zadarnic vei mai căuta omul care să-ți umple sufletul cu miresme. Va fi prea tîrziu chiar și pentru a mai visa la ce ar fi putut fi altfel... Mă-nțelegi, fetițo?

CORINA : Nu-i prea roz viitorul pe care mi-l prevestești.

MARIA : Dar prezentul în care trăiești tu e roz, Corina?

CORINA : Da' termină odată, mamă! Ce te tot joci cu mine de-a pisica cu șoarecele? Spune-mi odată ce știi, dacă știi ceva, și lasă-mă în legea mea.

MARIA : Așteaptă, n-am terminat.. Ce ziceai că reprezintă drăcia asta?

CORINA : O amuletă.

MARIA : Aur?

CORINA : Vechi de două mii de ani.

MARIA : Ar trebui să rîd cu hohote. Și-aș rîde, vezi bine, dacă n-aș ști cine ți-a dat-o și pentru ce ți-a dat-o. Dar sînt nevoită să-mi mușc pumnii și să rectific: nu-i aur, fetițo! Și nici amuletă! Nu! E doar o simplă băncuță de aramă. Veche, într-adevăr, dar aramă! Care nu valorează decît exact cît reprezintă: adică, cinci parale!

CORINA: Nu se poate...

MARIA: Ei, fetiţo! Ce ieftină şi tristă mi-apare acum nebunia ta!... Ştii că omul acela, omul care ţi-a dăruit băncuţa, a fost azi la tata şi i-a pus pe masă banda de magnetofon pe care avea înregistrată vocea ta? Ştii ce preţ cerea în schimbul benzii compromiţătoare, ce preţ mi-a cerut mie, la telefon, în schimbul altor dovezi despre tine? Tata să-şi vîndă conştiinţa şi să devină aliat la escrocheriile lui... De ce m-ai minţit atîta vreme, Corina?

CORINA *(obsedată de acelaşi gînd)*: Nu se poate... Nu se poate!...

MARIA: Acum, du-te acasă! Şi gîndeşte-te că va veni o vreme cînd tare mult vei dori să mai ai şaisprezece ani. Dar nu-i vei mai avea niciodată! Şi din tot aurul lor curat, vei descoperi că nu ţi-a rămas decît amintirea apăsătoare a unei băncuţe de aramă...

(Corina a pornit, alene, să se aşeze iarăşi pe scara în spirală. Mama, o clipă, singură cu gîndurile ei. Apare Oxana, care înţelege, după starea mamei, c-a venit prea tîrziu. Îi va îmbrăţişa umerii şi o va duce cu sine, spre culise.)

JUDECĂTOAREA: Mă-ntreb dacă nu cumva aici s-a săvîrşit cea mai mare greşeală a voastră... De ce aţi lăsat-o să plece singură acasă?

OXANA: Eu am ajuns la spital cu mult după plecarea ei. Iar mama nu şi-a închipuit nici o clipă că va face actul pe care l-a făcut.

(Dispar amîndouă în culise).

JUDECĂTOAREA: Corina, mama-ţi spusese să te duci acasă. De ce nu te-ai dus?

CORINA: Voiam să aflu adevărul... Trebuia să aflu adevărul...

JUDECĂTOAREA: Mai bine zis, ce gust are adevărul. Şi ce gust are moartea...

(La capătul de jos al scării a apărut Venera. Surprinsă de întîlnirea cu Corina. Deşi fata pare că nu vede şi n-aude nimic.)

VENERA: Prin urmare, dumneata eşti vrăbiuţa prinsă-n plasă! Pînă astă-seară n-aveam decît o bănuială. Pe care, astă-seară, chiar Ruddy mi-a întărit-o cu destul cinism. Iar acum, totul a devenit limpede ca lumina zilei... Domnişoară Serafim, de cînd te-ai învăţat să urci scara asta?

CORINA: Nu mă cheamă domnişoara Serafim!

VENERA: Ba aşa te cheamă! Îi cunosc prea bine pe ceilalţi din familie, ca să mă-nşel. Ţi-am descoperit şi numele, zgîriat de propria-ţi mînuţă pe un perete, acasă la Ruddy. Dovadă că nu eşti singura care-l frecventezi.

CORINA *(în picioare, dînd s-o ocolească)*: Lasă-mă să plec!

VENERA: Nu! Fiindcă, altfel, o să urci din nou. Mîine sau poimîine. Pe cînd eu vreau să nu mai urci aici, niciodată!

CORINA: Lasă-mă să plec!

VENERA: Stărui în zadar! Şi mulţumeşte cerului că fac toate eforturile să fiu calmă. Pe altele, dinaintea dumitale, le-am tratat mai puţin delicat. De-au să mă ţină minte toată viaţa!

CORINA: Ei bine, eu sînt Corina Serafim! Ce vrei de la mine?

VENERA: Să ne lămurim ce vrea fiecare de la Ruddy.

CORINA: Mă priveşte ce vreau!

VENERA: Pentru ca una să dispară din viaţa lui.

CORINA: Nu voi fi eu aceea!

VENERA: Ba vei fi!

CORINA: Dar cu ce drept îmi poruncești dumneata mie?

VENERA: Ha-ha! Dac-ai fi dibuit sertarele secrete din casa lui Ruddy, ai fi descoperit, printre altele, şi un album. Plin cu fotografii. Ale tuturor femeilor care au trecut pe aici. Pînă azi eram convinsă că, după fotografia mea, n-a mai apărut nici una. Sau, poate, dumitale nu ţi-a cerut-o încă?

CORINA: Nu cred!

VENERA: După cum vezi, am cel puţin dreptul de a fi fost înaintea dumitale.

CORINA: Nu cred! Nu cred!

VENERA: Voi fi nevoită, atunci, să-ţi dau şi alte amănunte. Deşi mă-ntreb: de ce o fac?

CORINA: Fiindcă-ţi închipui că asta mă va-ndepărta de Ruddy.

VENERA: Poate! Fiecare femeie se bate pentru fericirea ei cu ghearele şi cu dinţii.

CORINA: Fiindcă-n fond ţi-e frică de mine.

VENERA: Poate, nici o femeie nu-şi iubeşte rivalele.

CORINA: Fiindcă eşti mai bătrînă decît mine.

VENERA *(ca izbită drept în frunte, cu o voce foarte tristă)*: Domnişoară Serafim, dar ştii dumneata din cauza cui arăt așa ? *(Așteaptă o clipă, caută zadarnic privirea Corinei.)* Cîți ani îmi dai ?

CORINA : Nu știu. Treizeci și cinci, patruzeci...

VENERA : O Doamne ! N-am decît douăzeci și opt de ani.

CORINA *(abia acum furișîndu-și privirea spre ea)* : Douăzeci și opt...

VENERA : Da !... Și la fel o s-arăți și dumneata, dacă vei continua să urci scara asta.

CORINA *(din nou ghem, pe una din trepte)* : Mulțumesc pentru sfaturi, dar sînt învățată să hotărăsc singură asupra vieții mele.

VENERA *(mereu în picioare)* : Așa mi-am zis și eu acum opt ani. „Hotărăște singură, fetițo ! N-asculta la ce spune lumea ! Te gelozesc cu toții pentru fericirea ta !" Și am hotărît. Mă înnebuneau bijuteriile cu care mă-mpodobea Ruddy ca pe o regină. Mă pasiona garderoba pe care mi-o pusese la dispoziție Ruddy, făcînd din mine cea mai nostimă femeiușcă din București. Mă fascinau ideile lui, originale și îndrăznețe, care erau ca un fel de anestezic contra oricărei disperări. Pînă am descoperit că bijuteriile sînt false, domnișoară Serafim ! Rochiile pe care le-mbrăcam eu le-mbrăcau și altele, domnișoară Serafim ! Iar ideile lui...

(Corina își desface ușor pumnul, încleștat pînă atunci, dînd la iveală binecunoscuta băncuță. Înclină ușor palma, și băncuța cade alături. Venera o ridică.)

VENERA : Uite, drăcie ! Dar asta-i celebra amuletă !... *(Rîde batjocoritor.)* De aur vechi, nu-i așa ? Vechi de două mii de ani... E rîndul dumitale s-o porți ?

(Dar Corina n-ascultă, ochii pierduți în gol.)

VENERA : Ar trebui să-mi fie milă de dumneata și să mă opresc aci. N-am să mă opresc. Fiindcă lucrul cel mai grav e altul. Cînd mi-am dat seama de mocirla în care mă aruncasem, cu bună-știință, era prea tîrziu ca să mai fi putut ieși la mal. Devenisem pentru toți o simplă „pasăre de noapte". Viața mea începea la șapte seara și sfîrșea în zori. Ziua dormeam ca moartă, iar noaptea mi-așteptam porția de friptură și ceasul de dragoste. Odată am visat și eu că viața-i plină de taine și minuni, că voi avea și eu casa mea, rostul meu pe pămînt. Dar n-am ajuns decît să mă vînd pe o cîrpă și să mă mulțumesc cu plăcerea de a dormi lîngă un tîlhar. Care poate oricînd să-mi ia cîrpele înapoi și să mă arunce în stradă, a nimănui... Crezi că-i de-ajuns, domnișoară Serafim ? Pentru atîta ne-am născut ?

(Ruddy a apărut la capătul de jos al scărilor. Rămîne locului, trăsnit. Exclamă spontan un „oho" semnificativ, dar își învinge repede șovăiala. Zadarnic speră Corina că omul se va opri lîngă ea. Ruddy urcă apăsat treptele și trece indiferent pe alături. Ar tot urca așa pînă la odaia de sus, dacă Venera nu l-ar reține, răsucindu-l brusc pe loc și arborînd un zîmbet de imensă ironie pentru cei doi.)

VENERA : Ruddy ! E domnișoara Serafim !

RUDDY : N-am chef la ora asta de nici o domnișoară Serafim.

VENERA : Spune-i totuși un cuvînt !

RUDDY : Presupun că i-ai spus tu destule.

VENERA : Eu i-am spun adevărul, Ruddy.

RUDDY : Foarte bine !

VENERA : I-am demonstrat că idolul ei e putred pînă-n măduva oaselor.

RUDDY : Perfect !

VENERA : Un pic escroc, un pic nemernic, un mare negustor de iluzii sterpe.

RUDDY : Suficient !

VENERA : Crezi c-am greșit, Ruddy ?

RUDDY : Să plece acasă și să mă lase-n pace !

VENERA *(arătîndu-i băncuța, pe palmă)* : După cîte-nțeleg, ți-a adus înapoi amuleta de aur vechi.

RUDDY *(smulgîndu-i băncuța din mînă și aruncînd-o cît colo)* : La toți dracii, și amuleta, și ea, și tot neamul Serafimilor ! Că din cauza lor o să-nfund eu pușcăria.

VENERA : Ruddy, s-a-ntîmplat ceva ? S-a aflat ?

RUDDY : Nu știu. Dar mi-e frică. Mă strînge frica de gît ca o fiară.

VENERA : Ce e cu tine, Ruddy ? De ce nu-mi spui ?

RUDDY : Nimic ! Să sperăm că nu va fi nimic. Haide sus ! Și... *(arătînd cu o mișcare scurtă a capului spre Corina)* ...spune-i să plece ! Să plece de la ușa mea ! Să plece ! *(Corina continuă să stea ca de piatră, cu ochii pierduți în gol. Venera coboară o treaptă și o bate ușor pe umăr.)*

VENERA : Noapte bună, domnișoară Serafim !

(După care-l ia pe Ruddy de braț și urcă la el în odaie, trîntind ușa după ei, ca pe o barieră inaccesibilă. E clipa în care Judecătoarea își înalță alene capul de pe brațele încrucișate pe pupitru. Urmărește, cu o privire încărcată de umbre, drumul Corinei înapoi, spre casă.

Autorul propune tăcere absolută. Cel mult un metronom, cu bătăi exasperante, de la surd pînă la intensități dramatice. Subliniind spaimele și deznădejdile Corinei. În ochii căreia, de o fixitate de orb, și-n mișcările căreia, asemenea unui automat, să se presimtă deznodămîntul. Corina a ajuns acasă. Servieta a pierdut-o undeva pe drum. Corina se-ndreaptă orbește spre un anume sertar al servantei din fund. Scoate un flacon. Se apropie de masă, toarnă apă într-un pahar mare, îi tremură mîna lăsînd să cadă o pilulă, două, trei... Ezită o clipă, răstoarnă tot flaconul în pahar, dă paharul peste cap fără să mai cugete. Și, de-abia acum, pe fața ei se-ntipărește o imensă groază. Se repede, clătinîndu-se, la telefon. Formează un număr, strigă asurzitor: „Mamă! Vino acasă, mamă!" — după care se prăbușește peste brațul fotoliului. Metronomul și-a încetat bătăile, întuneric. Întuneric compact. O singură clipă, sfîșiată însă de țipătul de groază al mamei.

Cînd se reaprinde lumina, în toată scena, descoperim elementele de decor de la începutul piesei. Pe bancheta din fund, ca într-o boxă a acuzaților, Elena Dobriceanu, Ruddy Holban, Venera Costescu. Iar la rampă, în prim-plan, același scaun, pe care stă Maria Serafim, cu mîinile adunate în poală. Corina, îngenuncheată, alături. În spatele mamei, inginerul Serafim, Oxana și Andrei, scrutînd deopotrivă golul dinaintea lor. Judecătoarea așteaptă o clipă, pentru a se restabili tăcerea.)

JUDECĂTOAREA: Și astfel am ajuns aici. Drama s-a terminat. Deliberat sau nu, v-ați revăzut conștiințele proiectate ca-ntr-o oglindă, fiecare cu umbrele sale și toate, laolaltă, împinse pînă la ultima consecință. Care s-ar fi putut evita dacă voi ați fi înțeles, cu un ceas mai devreme, ce legi de etica proclamă societatea noastră. N-ați înțeles! Consecințele s-au văzut. Iar noi am fost nevoiți să impunem acest proces public, procesul celorlalți va începe mîine, pentru ca oamenii să învețe din drama voastră cum să se apere împotriva unor astfel de drame. Plecînd de aici, să delibereze în sinea lor și să hotărască: cine-i vinovat? Tovarășă doctor, ai ultimul cuvînt...

MARIA: Lecția a fost aspră. Dar, pe cît se vede, necesară! Pentru ca niciodată să nu ne mai temem de privirile și întrebările oamenilor. Să cunoaștem bine și prețul fericirii proprii, și răspunderea pe care o avem pentru fericirea celorlalți...

JUDECĂTOAREA: Tovarășe inginer...

SERAFIM: Sînt ca fierul trecut prin flăcări. Care, pe durata acestui proces, și-a lepădat în flăcări toată rugina. Tu, Maria, aș vrea să fii convinsă de lucrul ăsta, cea dintîi...

JUDECĂTOAREA: Corina, Andrei, Oxana...

CORINA: Îmi pare rău, mamă! Sînt cea mai vinovată dintre toți. Pentru tot ce am făcut împotriva mea însămi, pentru tot ce ți-am pricinuit ție. Te rog să mă ierți... *(Izbucnește în plîns, mama îi mîngîie alene părul.)* Te rog să mă ierți...

ANDREI: A fost ca o eclipsă, care ne-a întunecat pentru o vreme zilele. Dar a trecut... *(Încleștîndu-i strîns umerii.)* M-auzi, mamă? Eclipsa a trecut...

OXANA *(adunînd, cu palmele amîndouă, lacrimile de pe obrazul mamei):* Va trebui să-nvățăm din nou să rîdem Vom învăța, mamă! Îți jur că vom rîde din nou...

(Judecătoarea ia buchetul de liliac de pe pupitru și coboară. Oferă florile Corinei.)

JUDECĂTOAREA: Poftim, Corina! Pentru ziua ta de naștere. Și pentru anii de mîine. Să fie cei mai frumoși ani ai tăi... Da? Ne făgăduiești?

CORINA: Făgăduiesc!

(Spre fund, lumina scade treptat pînă la întuneric. Crește în schimb, spre rampă, sporindu-le celor de aici strălucirea.)

JUDECĂTOAREA: Și astfel, lumina s-a rupt de întuneric. Între ceilalți și voi, între trecut și prezent, stăm noi ca un zid. Cu fermitatea noastră, cu speranțele noastre, cu etica noastră comunista... E tot ce am avut de demonstrat...

CORTINA

București-Costinești-Sinaia,
aprilie 1962—octombrie 1963.

Bertolt Brecht

despre teatrul cel de toate zilele

Voi, artiști care faceți teatru
În edificii mari, sub baia de lumină a unor sori artificiali,
În fața unor mulțimi tăcute, luați cînd și cînd seama
La acel teatru ce se desfășoară în stradă.
La teatrul cel de toate zilele, cel cu mii de înfățișări și lipsit de faimă,
Dar atît de viu, de lumesc, alimentat din viața laolaltă
A oamenilor — la teatrul ce se desfășoară în stradă.
Ici vecina imită pe proprietar, arată cu deslușire,
Redînd rostirea lui potopită,
Cum încearcă să abată vorba
De la conducta de apă care e plesnită. Colo, în grădina publică,
Flăcăii fac ca fetele chicotinde în fapt de seară, cum
Se rușinează, dar își arată,
Cu dibăcie, sînii. Și colo, bețivanul cela
Face ca popa predicînd la slujbă nevoiașilor
Calea spre bogatele plaiuri ale paradisului. Cît de folositor
Este asemenea teatru, cît de grav și vesel,
Și cît de plin de demnitate! Aceștia nu imită
Ca niște papagai, ca maimuța,
Numai de dragul imitației, păsîndu-le prea puțin ce-ar imita,
Doar ca să arate că se pricep să imite. Nu,
Ei au scopuri în ochi. De nu le-ați rămîne
Voi, artiștii, maeștri ai imitației, mai prejos
În treaba asta. Nu vă îndepărtați prea mult,
Oricum v-ați desăvîrși arta,
De acel teatru de toate zilele
Ce se desfășoară în stradă.
Uitați-vă la omul de colo, din colțul străzii! Arată cum
S-a petrecut accidentul. Tocmai
Supune judecății mulțimii pe șofer. Arată
Cum ședea acesta la volan, iar acum
Imită victima, pare-se

Un bătrîn. Îi înfăţişează pe cei doi
Doar într-atît încît să-ţi devină clar accidentul, şi totuşi
Îndeajuns ca să-i poţi avea în ochi şi pe cei doi. Dar nu-i arată,
Nici pe unul, nici pe celălalt, ca şi cum
N-ar fi avut cum evita accidentul. Nenorocirea
Devine astfel clară şi totuşi neclară, căci ambii
S-ar fi putut comporta cu totul altfel — iată, omul arată
Cum s-ar fi putut ei comporta pentru ca accidentul
Să nu se fi produs. Nici o superstiţie nu încape
În arătările martorului, el nu-i lasă
Pe muritori în seama cerului, ci doar în a
Greşelilor lor.

Observaţi şi seriozitatea lui, şi migala cu care imită. El ştie că
Multe depind de precizia lui — dacă cel nevinovat
Va scăpa de osîndă, dacă păgubaşul
Va fi despăgubit. Priviţi cum
Repetă ceea ce a mai făcut o dată. Chemînd
Şovăitor amintirea în sprijin, nesigur
Dacă imită în adevăr bine. Reţinîndu-se
Şi cerînd altuia să
Aducă ici-colo rectificări. Observaţi aceasta
Cu respect!
Şi cu uimire.
S-ar cuveni să luaţi seama la un lucru: că imitatorul acesta
Nu se pierde niciodată pe sine în imitaţie. El
Nu intră niciodată pe de-a-ntregul în pielea celui imitat. Ci
Rămîne statornic,
Fără a se încurca, cel-ce-arată.
Neiniţiat de cel imitat, el
Nu împarte cu dînsul simţămintele,
Concepţiile lui. Ştie despre dînsul
Prea puţin. În actul imitării
Nu ia naştere, din el şi din celălalt,
O a treia existenţă, alcătuită cumva
Din amîndoi, în care
Ar bate o inimă şi
Ar cugeta un creier. Cu toată luciditatea,
Cel-ce-arată
Îl prezintă pe vecinul ce-i este străin.
Misterioasa transformare
Care, zice-se, are loc în teatrele noastre,
Între cabina de costumare şi scenă: un actor
Iese din cabină, un rigă
Intră în scenă, acea vrăjitorie
De care atît de adesea i-am văzut pe lucrătorii scenei, cu sticla de bere în mînă,
Făcînd haz,
Nu se petrece aici.
Demonstrantul nostru din colţul străzii

Nu e un somnambul pe care n-ai voie să-l strigi. El nu e nici
Vreun mare preot în plină slujbă bisericească. Oricînd
Îl puteţi întrerupe. Vă va răspunde
Calm şi,
După ce i-aţi vorbit, îşi va continua prezentarea.

Nu spuneţi însă: omul acesta
Nu-i un artist. Ridicînd un atare zid despărţitor
Între voi şi lumea cea mare, riscaţi să
Fiţi zvîrliţi afară din lume. Nerecunoscîndu-l
Drept artist, s-ar putea ca el
Să nu vă recunoască pe voi drept oameni. Şi asta
Ar fi un blam mai mare. Mai bine ziceţi:
E un artist pentru că e un om. Ceea ce
Face el, să facem noi mai bine, şi să fim
Pentru aceasta onoraţi. Că doar ceea ce facem
Este ceva comun şi omenesc, ceva
Deprins oră de oră în forfota străzii, ceva aproape
Tot atît de plăcut omului precît mîncarea şi respiraţia.

Teatrul pe care-l faceţi
Duce astfel la obîrşia lui practică. Măştile noastre, ziceţi,
Nu au nici o valoare cîtă vreme sînt doar nişte măşti:
Colo, vînzătorul de fulare
Îşi pune în cap pălăria tare, rotundă a cuceritorului de inimi,
Îşi agaţă un baston, ba îşi mai lipeşte şi o bărbuţă
Sub nas, şi face în spatele tejghelei
Cîţiva paşi legănaţi, arătînd astfel
Avantajoasele transformări pe care le pot obţine
Bărbaţii, cu ajutorul
Fularelor, mustăţilor, pălăriilor. Cît priveşte versurile noastre, ziceţi,
Le aveţi şi voi: vînzătorii de ziare
Îşi strigă anunţurile în ritmuri, mărind
Astfel efectul, şi uşurîndu-şi
Repetirile prea dese! Rostim
Un text străin, dar şi îndrăgostiţii
Şi vînzătorii învaţă texte străine, şi
De cîte ori nu citaţi şi voi aforisme! Aşa
Masca, versul, citatul apar lucru obişnuit, în schimb neobişnuite
Se arată masca grandilocventă, versul frumos spus,
Citarea deşteaptă.
Dar să fim înţeleşi: chiar de aţi face mai bine
Ceea ce face omul din colţul străzii, aţi face mai puţin
Decît dînsul, dacă
V-aţi face teatrul mai sărac în înţelesuri, dintr-o pornire mai măruntă,
Intervenind mai puţin în viaţa spectatorilor şi
Mai puţin folositor.

În romîneşte de FLORIN TORNEA

Brecht şi anatomia fascismului

„ASCENSIUNEA LUI ARTURO UI POATE FI OPRITĂ",

pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R.*

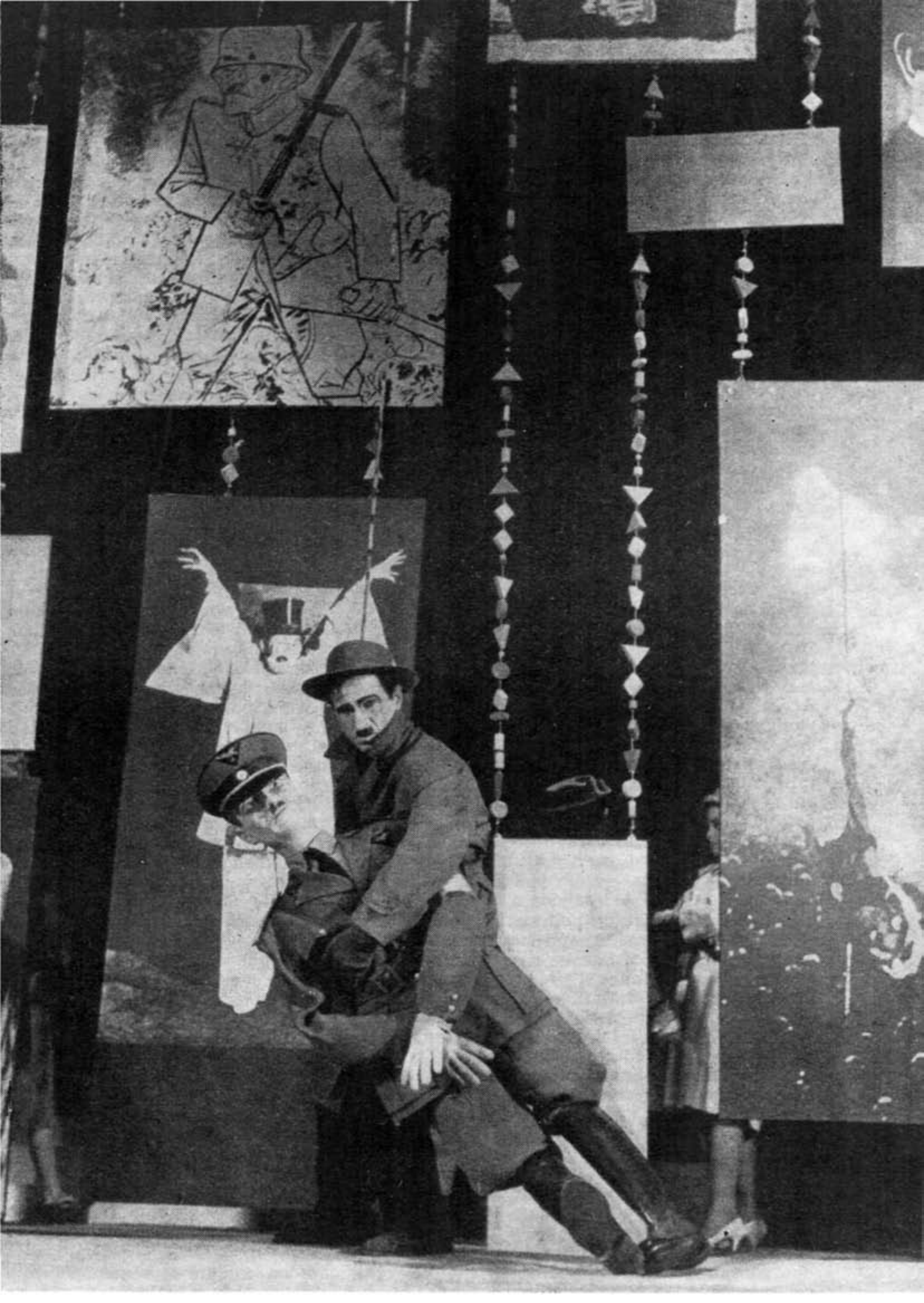
● UN CONTEXT DE DUPLICITATE MORALĂ

Dacă *Ascensiunea lui Arturo Ui...* ar fi numai o simbolică relatare de fapte, ea şi-ar putea pierde, cu timpul, actualitatea. Au trecut aproape douăzeci de ani de la înfrîngerea hitleriştilor, istoria fascismului e cunoscută sub toate aspectele ei. Dar piesa gangsterească a lui Brecht nu este relatare, ci analiză. Ea nu evocă numai cele petrecute (şi se ştie că autorul nu a dorit şi nu a realizat o identificare absolută între subiectul convenţional al piesei şi evenimentele trăite de Germania anilor 1929—1938), ci pătrunde în esenţa faptelor şi explică mecanismul care le-a făcut posibile. Spectatorul contemporan nu poate rămîne indiferent în faţa acestei investigaţii, pentru că ea atacă direct şi mai cu seamă stările de spirit, interesele, idealurile şi convingerile strîmbe care au permis înrobirea unei ţări de către o bandă de criminali. Studiul politic întreprins de Brecht asupra lumii burgheze contemporane se concentrează în primul rînd asupra domeniului moral: este examenul conştiinţei unei societăţi în descompunere. Şi apelul lansat în sală — „fiţi de veghe! Şi puneţi mîna — nu fiţi vorbe-încurcă" — priveşte toate urmele şi influenţele pe care educaţia specifică acestei societăţi le-a generat şi le mai generează şi care pot slăbi combativitatea politică a oamenilor contemporani, dezarmîndu-i în faţa crimei.

Terenul social-psihologic cel mai favorabil ascensiunii lui Arturo Ui este duplicitatea morală, specifică burgheziei. Ea îmbracă, la diferiţi lideri din economie şi politică, forme de ipocrizie lucidă sau aparent inconştientă. Aceeaşi duplicitate afectează însă şi pe micii tejghetari care vorbesc cu groază şi dispreţ despre crimele bandei de gangsteri, dar se mulţumesc să-i îndemne pe alţii la luptă. („Vă cere să porniţi la luptă / Cu orice preţ! — Cum? De ce tocmai noi? / Noi ne spălăm pe mîini. / — Iar noi sperăm că / Să dee Domnul! javra asta-odată / Va da şi peste alţii mai colţoşi.") Acest joc de-a adevărul şi minciuna — pe care îl practică, fie ca mod de evoluţie politică, fie ca laşă atitudine de autoapărare, toţi eroii piesei — aminteşte definiţia magistrală dată de Marx psihologiei mic-burgheze: „Micul burghez se compune, ca şi istoricul Raumer, din «pe de o parte» şi «pe de altă parte».

---

* Data premierei: 6 octombrie 1963. Regia: Horea Popescu. Scenografia: Jules Perahim. Distribuţia: Marga Anghelescu (Comentator şi Femeia); Iulian Necşulescu (Clark); Titu Vedea (Flake); Geo Maican (Butcher); Ion Pascu (Mulberry); Gheorghe Alexandria (Carther); Ion Răceanu (Goodwill); Ion Gheorghiu (Sheet); Ion Aurel Manolescu (Bowl); Aurel Ghiţescu (Dogsborough); Simion Negrilă (Tînărul Dogsborough); Şt. Mihăilescu-Brăila (Arturo Ui); Colea Răutu (Ernesto Roma); Corado Negreanu (Giusepe Givola); Ion Pogonat (Emmanuele Giri); Ileana Codarcea (Daisy); Ştefan Bănică (Tedd Ragg); Alexandru Azoiţei (Tînărul Inna); Mircea Cruceanu (Greenwood); Traian Dănceanu (Actorul); Costel Gheorghiu (O'Casey); Minel Klepper (Gaffles); Mihai Constantinescu (Judecătorul); Sergiu Demetriad (Procurorul); Paul Ioachim (Apărătorul); Ernest Maftei (Fish); Ion Vîlcu (Hook); Cornel Vulpe (Ignatius Dullfeet); Graţiela Albini (Betty Dullfeet); Mircea Dumitru (Preotul); Oamenii de încredere ai lui Ui; Negustori de legume din Capoha şi Cicero; Gazetari şi reporteri; Garda personală a lui Ui, Roma şi Giri; muzicanţi, aprozi, sentinele.



Şt. Mihăilescu-Brăila (Arturo Ui)

Așa se manifestă în concepțiile sale economice și *în consecință* în politica sa, în concepțiile sale religioase, științifice și artistice. Tot astfel, în morala sa și-n toate. El este contradicția personificată... Șarlatania în știință și oportunismul în politică sînt inseparabile de un asemenea punct de vedere... Astfel dispare în mod necesar acel simplu simț moral care l-a ținut pe Rousseau, de exemplu, departe de orice compromis, fie și aparent, cu autoritățile existente". Și Brecht demonstrează că această psihologie filistină — tipică și pentru marii burghezi, nu numai pentru cei mici — generează crima, pe scara unor mari pustiiri sociale. De remarcat că mediile sociale cuprinse în această analiză se stratifică începînd de la „micul tejghetar" în sus: ambalatorii și docherii nu sînt pomeniți decît ca acuzați, atunci cînd este vorba de a se pune capăt grevelor, și nu sînt prezenți decît o singură dată, în ființa șomerului drogat Fish, adus în fața judecății ca principal vinovat pentru toate crimele și incendierile și condamnat tocmai pentru a scoate de sub vinovăție, pe cît posibil, pe gangsteri, adevărații făptași. Deci, în piesă, muncitorul nu este prezent decît ca o amenințare pentru cei din trust — concretizată în corul docherilor care cer anchetă — și ca victimă, pe spinarea căreia oamenii de afaceri își realizează mașinațiile; el nu este deloc implicat în jocul de duplicități, care face posibilă ascensiunea criminalilor, ci face parte din altă lume. Scriitorul acuză exclusiv politica burgheză și morala pe care ea o generează și, în același timp, o folosește ca sprijin. Aici se află și sensul mai profund al analogiei pe care o dezvăluie Brecht între fascism și acțiunea bandelor de gangsteri din America — nu doar în asemănările imediate dintre aceste fenomene de descompunere a societății capitaliste, manifestată prin explozii de violență, ci în înrudirea criminală a oricărei politici interne sau internaționale „de forță". Și aceasta este una din semnificațiile cele mai acut-actuale proprii textului.

Lăcomia, minciuna, lașitatea — iată coordonatele morale ale lumii în care se poate naște și poate deveni stăpîn un Hitler-Ui. Conopida este simbolul diavolului ascuns care conduce din umbră acest univers — interesul, pofta de cîștig, banul. „Nu mai e Dullfeet, aibă-l Domnu-în pază, / Dar conopida dumneavoastră există", i se adresează Ui soției celui pe care l-a ucis, chemînd-o să pactizeze cu el. Și mai departe, cît se poate de clar: „Lucrați în conopidă, doamnă Dullfeet. / Și eu. Aceasta-i puntea între mine / și dumneavoastră." Și în numele „conopidei", soția victimei se alătură criminalului. „Conopida" îi oferă banditului primele posibilități de ascensiune; de dragul ei, Ui își asasinează cel mai bun prieten, singurul om care credea cu adevărat în „cauză"; „conopida" este punctul vulnerabil al cinstitului Dogsborough; dorința de cîștig în comerțul de legume este cea care astupă gura micilor tejghetari, reducîndu-i la pasivitate. „Conopida" constituie fatalitatea, destinul tragic în piesă; lupta pentru ea este motorul uluitoarei parăzi de matrapazlîcuri și ipocrizii, pe care Brecht o desfășoară pe scenă. De ce tocmai o asemenea plantă inofensivă și ușor ridicolă să personifice forțele diabolice — precis determinate istoric și social — din piesă? Pesemne, pentru a defini, fără putință de echivoc, meschinăria, lipsa de grandoare și înșelătoarea inocență a demonilor capitalismului.

Gama ipocriziilor politice și morale descrise în piesă este extrem de întinsă. Dogsborough refuză să sprijine trustul, dar, „naiv", crede că negustorii îi oferă casa de șlepuri a lui Sheet ca recompensă pentru cinstea lui; acceptă, și asta îl obligă la toate înșelăciunile și fraudele pe care caută să le evite. Clark și Mulberry deplîng moartea lui Dullfeet și condamnă în vorbe această crimă, cînd ei înșiși au pus la cale uciderea lui Sheet și i-au dat puterea lui Ui. Dullfeet protestează împotriva asasinării lui Sheet — „un armator, om de condiție, nu un oarecare" —, dar ignoră senin soarta oamenilor simpli, de pildă Bowl și Fish. Doamna Dullfeet, care în fața mormîntului soțului ei, declamă cele mai patetice fraze de acuzare împotriva crimei, este cea care a cerut înlăturarea lui Roma, care trebuie să dispară „oricum". De fapt, ea își ucide soțul, atunci cînd îi cere să negocieze cu Ui și deschide astfel drum „ciumei" în Cicero; tot ea, în ciuda celor mai frumoase din protestele rostite la cimitir, va saluta sosirea despotului în oraș. Ui însuși pretinde că îl iubește pe Roma și, pe față, refuză să-l sacrifice ambițiilor celor de la trust, pentru ca, peste cîteva ore, să se ducă să-l predea pe vechiul său prieten dușmanilor. Este o lume fără eroi și fără nimic ferm, în care foarte puțini (Apărătorul, Anchetatorul, reprezentanți ai intelectualității cinstite) au curajul să se împotrivească răului, și foarte mulți sînt gata să se înfrupte din urmările crimei.

Printre micii tejghetari se găsesc cîte unii care au curajul să spună ceva din ce cred, sau să manifeste o atitudine dezaprobatoare; dar aceștia sînt atît de singuri, neorganizați și nehotărîți, încît nu constituie nici o primejdie pentru gangsteri. În urma primelor înfrîngeri, toți zarzavagiii sînt paralizați de spaimă; în jalnicul lor final, lașii cîntă condamnarea lașității. („Omor! Măcel! Bun plac! Șantaje! Jaf! Mai rău: îngăduință! Resemnare și lașitate!... Așa ceva doar noi puteam păți. / N-avem șira spinării... etc.")

Astfel, noțiunile de cinste, dreptate, libertate, justiție devin în gura acestor eroi goale, folosite doar pentru a justifica lupta fiecăruia pentru satisfacerea intereselor sale, mai ambițioase sau mai meschine. Această stare de lucruri e perfect caracterizată în schimbul de replici dintre Dullfeet și Givola: „— Cu forța, Givola, n-ajungi la glorie. / — La țintă însă, da. Vorbind de flori." Și astfel, „vorbind de flori", majoritatea eroilor devin mai mult sau mai puțin complici la crimă.

În acest context, aluziile la marile tragedii clasice nu au rolul unor accente de parodie. Analogiile sînt de substanță. Scena plimbării pașnice prin florărie, cu dialogurile alternative dintre cele patru personaje, care discută două cîte două, trimite direct la plimbarea lui Faust, Mefisto, Margareta și bătrîna mijlocitoare din capodopera lui Goethe, sunînd ca o sarcastică și neiertătoare batjocură la adresa idilismului filistin german. În episodul din cimitir, Brecht reia schema scenei celebre — din *Richard al III-lea* — în care lady Ann se lasă sedusă chiar în fața sicriului. Este un mod de a concretiza comparația enunțată în prolog și de a sublinia astfel josnicia, forța lipsită de orice strălucire, atît a șefului de gangsteri, cît și a victimei care îi devine complice. Lady Ann își schimbă atitudinea față de Richard, chiar în fața noastră; la Brecht, Betty Dullfeet iese din scenă, părînd a refuza pentru totdeauna coaliția cu Ui, pentru ca, în tabloul imediat următor, să rostească elogiul călăului. Contradicția între vorbă și faptă devine astfel mai evidentă. Și în alte scene, Brecht utilizează acest procedeu, pentru a-și demasca violent eroii: Arturo respinge propunerea de a-l suprima pe Roma, pentru ca, după asta, să-l vedem participînd direct la asasinarea prietenului său; Dogsborough primește cadoul trustului, fără să se angajeze cu nimic, pentru ca să-l reintîlnim implicat direct în scandalul cu împrumuturile. Personajele nu vorbesc sincer aproape niciodată, nu-și mărturisesc gîndurile, și dacă nu cunoști textul, e greu să-ți imaginezi care va fi reacția lor de la o scenă la alta. Aceste răsturnări imprevizibile concretizează spectaculos, în cel mai pregnant element al imaginii scenice — acțiunea —, caracterul duplicitar al vieții trăite de eroi.

SPECTACOLUL ●

Teatrul Muncitoresc C.F.R. trebuie felicitat, și pentru introducerea în repertoriu a acestei piese, pe care ar fi fost bine s-o vedem mai devreme pe scenele bucureștene, și pentru spectacolul care, în regia lui Horea Popescu și decorurile lui Jules Perahim, constituie una dintre cele mai izbutite realizări ale acestui colectiv — o imagine de ansamblu, vie, precisă în sensurile ei acuzatoare, clară, a procesului politic-social descris de Brecht.

Efortul de clarificare și de analiză este evident în întregul spectacol. Pentru asta, regizorul a ales o versiune puțin deosebită de cea publicată la noi, versiunea care s-a jucat și la Berliner Ensemble. Modificările efectuate în text — suprimarea unor scene, scurtarea unor monoloage, unele inversări — nu urmăresc doar să asigure un ritm fără relaxare interpretării: ele limpezesc evoluția subiectului, simplificînd, în sensul bun al cuvîntului, multitudinea de acțiuni și conflicte din piesă. Ideea regizorului de a face din inscripțiile finale ale fiecărui tablou un comentariu plasat înainte de începerea acțiunii și însoțit de proiecții din jurnalele de actualitate ale vremii este foarte bună, deoarece, de la bun început, situează parabola brechtiană într-un cadru istoric precis, pregătind spectatorul pentru ceea ce urmează și stimulîndu-i curiozitatea.

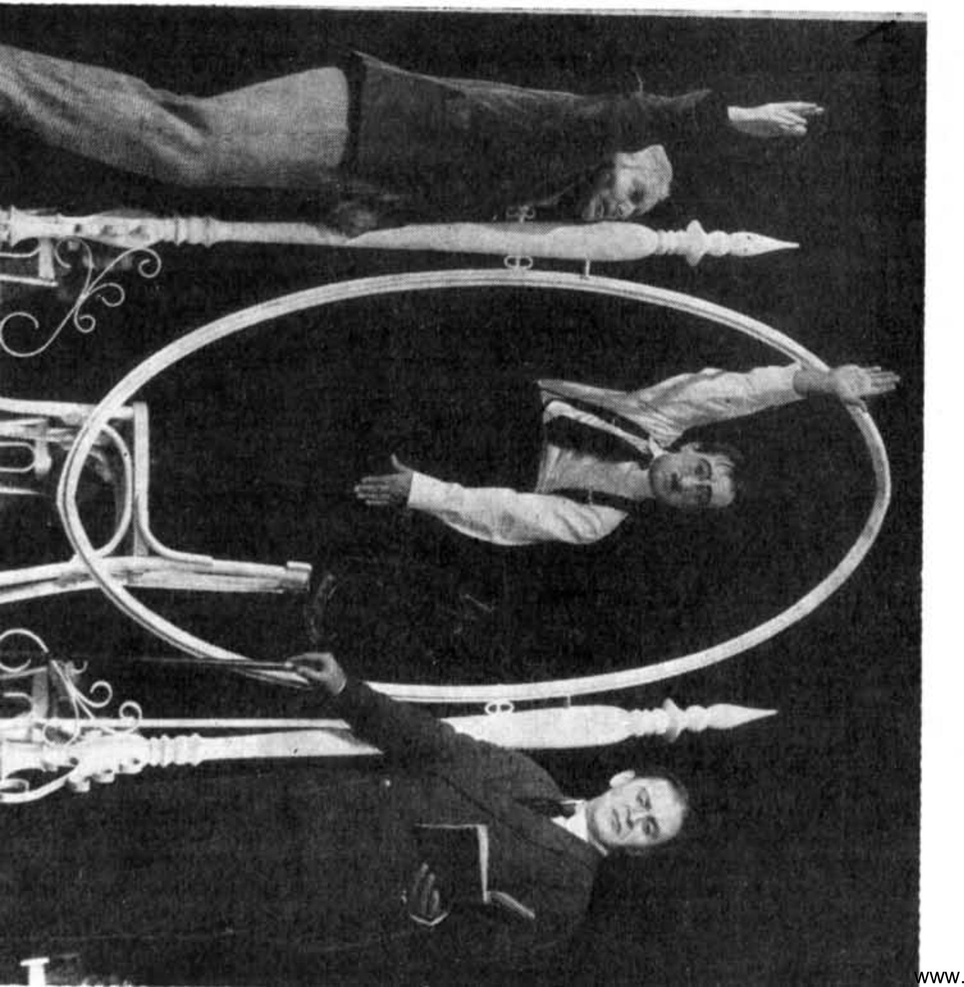
Pentru cei care o pun în scenă, piesa prezintă un pericol: foarte pestriță, scrisă pe un ton voit strident, în manieră de spectacol de bîlci, ea îngăduie alunecări spre un comic ușor, de parodie, care poate minimaliza sensurile mari. Horea Popescu a ținut seama însă de indicația dramaturgului: „Parodia, în înțelesul curat al cuvîntului, trebuie totuși evitată, firește". El a evitat, în punerea în scenă, fanteziile regizorale care puteau să devieze atenția spectatorilor în direcții nedorite. Compoziția este elegantă, echilibrată, construită cu simț al măsurii, și astfel spectacolul se înfățișează publicului cu toată gravitatea, fără să devină rigid sau să piardă, prin asta, umorul. Ceea ce vedem la Teatrul Muncitoresc C.F.R. este o sinistră farsă pe teme politice, jucată cu deplină conștiinciozitate și răspundere.

Scenă din spectacol

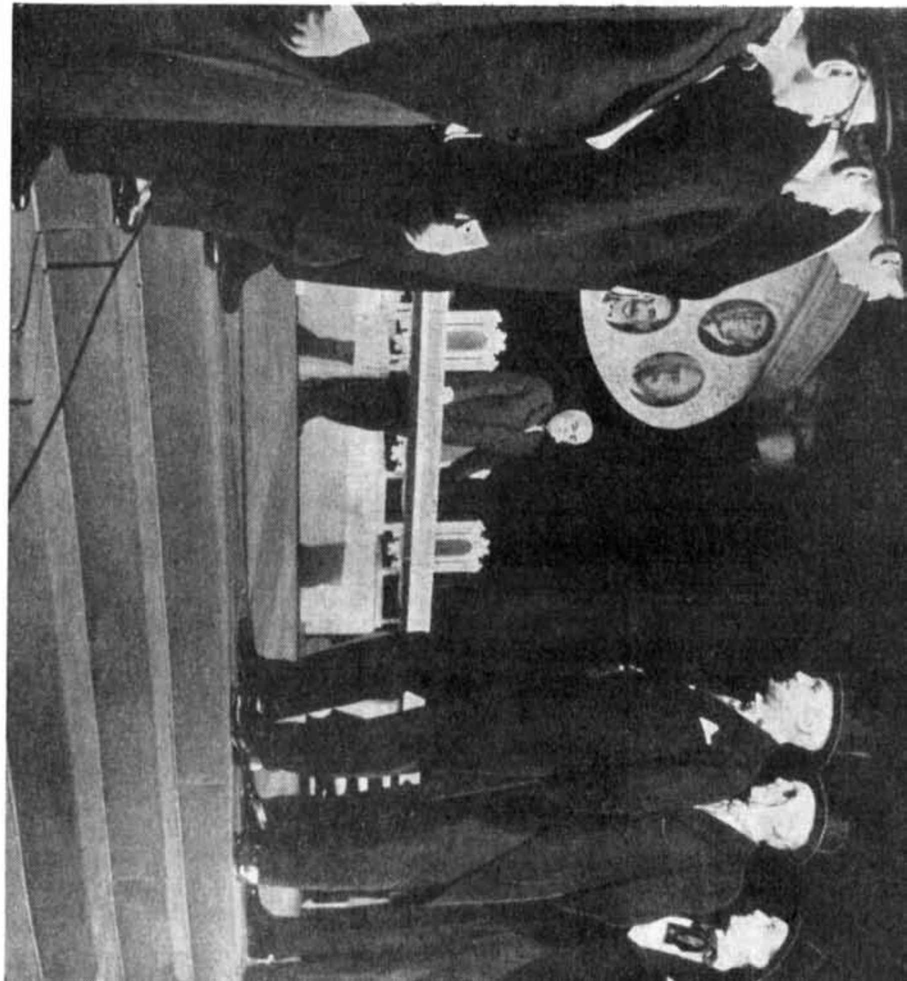
Aurel Ghițescu (Dogsborough), Titu Vedea (Flake), Simion Negrilă (Tînărul Dogsborough), Geo Maican (Butcher)

524
11
14
16
8
29
1300
holand
500
20
30
50

Traian Dănceanu (Actorul), Şt. Mihăilescu-Brăila (Arturo Ui), Corado Negreanu (Giuseppe Givola)



Scenă din spectacol



Tedd Ragg. Actorul ratează însă momentul-cheie al personajului: monologul scurt, aruncat direct în sală — „Am rănit eu vreodată pe cineva din dumneavoastră?". Aici, interpretul trebuia să transmită publicului o dublă intenție: intenția generală a personajului de a-l provoca la acțiune pe Ui, scoțîndu-l din fire — intenție pe care personajul o realizează printr-o gamă de acțiuni și adaptări, de la „chemarea la luptă", deschisă, pînă la sarcasm —, și intenția autorului împinsă aici, prin intermediul eroului, pe prim-plan, de a preveni direct publicul de primejdiile care se ascund în pasivitate și în nepedepsirea crimei. Monologul lui Ragg se ne spectatorilor mai mult decît urmărește personajul: „Dacă veți uita crimele comise chiar împotriva voastră, criminalii vă vor lovi din nou". Aceste intenții ale personajului și ale autorului (de care regizorul a fost conștient, dovadă aducerea actorului în avanscenă) se atenuează pînă la a deveni confuze, fiindcă interpretul nu este preocupat în primul rînd de claritatea și pregnanța sensurilor, ci de aspectul înfricoșător, „de groază", al eroului, pe care îl joacă aici în sine. Or, fără această claritate a sensurilor — accentuată la Brecht pînă la acea expresie-limită, denumită efect de distanțare —, un spectacol brechtian (și, în general, o interpretare de factură contemporană) nu este cu putință. De aceea, spectacolul apare oarecum sărăcit sub un aspect: sîntem informați despre nuanțele psihologice pe care le îmbracă duplicitatea și ticăloșia complicității cu gangsterii, dar nu avem prilejul de a le observa cu pregnanța pe care o au ele în text. De aceea, și sentimentul de groază este mai puțin puternic decît la lectură.

Experiența — sub atîtea raporturi fructuoasă — a Teatrului Muncitoresc C.F.R. cu *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* are și acest merit: ea dovedește, prin contrapunerea unor moduri de interpretare, care este criteriul esențial de deosebire între un joc de factură cu adevărat contemporană și un mod de interpretare depășit. Acest criteriu poate fi formulat răspicat și respectarea lui este accesibilă oricărui actor. Este vorba de *claritatea și pregnanța intențiilor*. Se transmit sau nu se transmit în sală precis dorința, mobilul, obiectivul eroului; se înțelege limpede ce vrea un erou sau altul, sau nu; putem urmări fără efort deosebit spre ce tinde fiecare personaj, într-o acțiune colectivă, ce preocupări și ce gînduri îl stăpînesc, sau asistăm la scene în care actorii vorbesc și se mișcă mai agitat sau mai calm, fără să înțelegem de ce o fac? Iată un punct de reper sigur. Criteriul nu este nou: de la Stanislavski încoace, mulți regizori mari au revenit la el. Dar, pentru practica de fiecare zi a teatrelor, este util să nu fie niciodată uitat.

Încheind această paranteză, care se referă mai mult la formația generală și la stilul de joc, de totdeauna, al actorilor de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. (și din alte teatre) decît la realizările lor în piesa lui Brecht, se cuvine să revenim încă o dată asupra meritelor acestui spectacol. Curajul de a monta unul din cele mai dificile texte ale unui dificil dramaturg contemporan, claritatea politică, forța imaginilor scenice realizate prin interacțiunea plasticii și a interpretării actorilor, un decor expresiv și perfect adaptat textului, creația neobișnuită a protagonistului, gradația și echilibrul spectacolului, în ansamblu — iată calitățile prin care, încă o dată, conlucrarea lui Horea Popescu cu Teatrul Muncitoresc C.F.R. înscrie, în istoria acestui ansamblu și în peisajul general al vieții noastre teatrale, o reușită demnă de mai multă atenție decît cea care i-a fost acordată, pînă acum, de critică.

Ana Maria Narti

„Noaptea e un sfetnic bun”

de Al. Mirodan

LA MASA ROTUNDĂ

PARTICIPANȚI :

Șt. Ciubotărașu, V. Ronea, O. Cotescu (interpreți ai spectacolului în pregătire la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”); regizorul Vlad Mugur; actorul Gh. Oancea (de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”); criticii: Călin Căliman, Dumitru Solomon, Ana Maria Narti, Florin Torrea; secretarii literari: Constanța Trifu (de la Teatrul Național „I. L. Caragiale”), Sonia Filip (de la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), Lia Marmeliuc și Mihai Lupu (de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), Ben Dumitrescu (de la Teatrul Tineretului) și autorul.

● CONSTANȚA TRIFU

Am citit cu deosebită plăcere piesa lui Mirodan; este o piesă foarte reușită, scrisă cu inteligența și cu talentul cu care ne-a obișnuit autorul.

Deși, la prima vedere, s-ar părea că tratează o problemă mai în marginea preocupărilor noastre majore, piesa are o temă interesantă și un conținut educativ. Este vorba de un aspect important al eticii noastre socialiste: recuperarea unor forțe omenești. Este o pledoarie pentru înțelegerea faptului că săvîrșirea unei greșeli nu poate, nu trebuie să ducă la eliminarea autorului ei din procesul muncii creatoare.

Mirodan a reușit să creeze personaje pline de substanță. De pildă, personajul secretarului de partid, bine realizat, personajul fetei, al tînărului care, în fond, greșește tot pentru a apăra o demnă ținută umană, dramaturgul pledind împotriva impulsivității, pentru stăpînire, pentru autodisciplină.

O singură observație: dimensiunile ei restrînse. Dar, repet, ea atacă frontal probleme de etică socialistă actuale și interesante, și este scrisă cu mult talent.

● VLAD MUGUR

Am citit piesa mai de mult și, de la prima lectură, m-am simțit cucerit de text, mai ales pentru că l-am găsit interesant ca factură de teatru. Am socotit foarte interesant — viu și teatral — conflictul. Acesta nu se bazează pe opoziția dintre personaje pozitive și negative, nu este, adică, un conflict între oameni buni și oameni răi, ci un conflict bazat pe lupta dintre vechi și nou, în conștiința unui personaj.

Am apreciat ca pozitiv și faptul că, deși acțiunea se petrece într-o cameră, nu fundalul este cel care aduce în scenă preocupările de muncă, ci oamenii vii și adevărați care evoluează în această cameră izbutesc să evoce o lume întreagă.

Îmi place că personajul principal, Anatol, este conturat de către autor fără sfială, în linii puternice, dramatice, că, la un moment dat, se simte chiar o notă de melodramă în reacțiile lui. Actorul care va interpreta rolul trebuie neapărat să joace cu deplină convingere pentru ca, de pildă, momentul în care vorbește cu ministrul imaginar să nu apară convențional, fals, ci viu și emoționant.

Piesa pare împărțită în două: înainte și după apariția lui Alion. Pînă la intrarea lui Alion, ea se axează în principal pe discuția dintre Ceteraș, secretarul de partid, și Anatol — o discuție foarte vie, cu toate că este monologată. Această modalitate este — aș zice — caracteristică pentru teatrul modern. Acțiunea evoluează prin monoloage — antrenante, spirituale. De la intrarea lui Alion apar în piesă loviturile de teatru. Personal, nu sînt împotriva acestor procedee. Cred însă că stilul în care începe piesa trebuie continuat în spectacol și în partea a doua. Accentele nu trebuie să cadă pe momentele de efect, pe care le găsesc veridice și organic integrate în acțiune, ci să continue să sublinieze problemele de fond cu care se deschide piesa. Asta cred că este problema principală a montării.

Aș adăuga o sugestie: cred că și procedeul invers ar fi binevenit — adică o prefigurare a dinamicii din partea finală, chiar sub dialogul calm din primele scene.

Cîteva vorbe despre personaje. Un rol foarte frumos scris este acela al lui Ceteraș. Dar actorul trebuie să aibă grijă ca personajul să nu se detașeze de conflict. Eroul nu este angajat direct în acțiune; el comentează, sfătuiește, și, în acest rol, pare puțin în afara acțiunii. Am rețineri față de personajul medicului, care mi se pare puțin străin de angrenajul piesei, deși este rezolvat și el printr-o compoziție foarte interesantă.

Toate personajele — și acesta găsesc că este un merit — sînt inteligente. S-ar putea spune că asta lipsește piesa de varietate. Dar nu este adevărat, deoarece personajele sînt caracterizate diferit, nu există două care să semene; ceea ce le apropie este înrudirea lor, firească, cu spiritul autorului.

● CĂLIN CĂLIMAN

Din păcate, nu împărtășesc întrutotul punctul de vedere al antevorbitorilor. Zic „din păcate", pentru că am un deosebit respect față de dramaturgul Mirodan, față de creațiile sale anterioare. Tocmai acest respect mă determină însă să consider ultima piesă a lui, *Noaptea e un sfetnic bun*, drept o lucrare mai puțin reușită, aș zice, chiar, o nereușită. Consider că piesa diluează concentrația exemplară a dramaturgiei sale de pînă acum. O să încerc să argumentez acest punct de vedere.

Dacă Mirodan ar fi fost consecvent cu punctul de vedere pe care și-l exprimă în preambul, dacă piesa ar fi reușit să reflecte, efectiv, una din modalitățile de acțiune ale spiritului de partid în procesul construirii socialismului, piesa ar fi fost, desigur, un succes. Cunoaștem cu toții capacitatea de caracterizare a personajelor pe care o posedă Mirodan. De altfel, această piesă demonstrează și ea, încă o dată, acest lucru. Dintre calitățile de necontestat ale piesei se impune forța de expresie a unor personaje — cel mai reușit portret este acela al secretarului de partid, Ceteraș.

Noaptea e un sfetnic bun are şi alte merite. Găsesc, astfel, interesant dialogul. Discuţiile monologate dintre Ileana şi Ceteraş, din prima parte a piesei, au nerv şi multă culoare.

Piesa are premise deosebit de interesante, dar, în ansamblul ei, se depărtează radical de intenţiile, de gîndul iniţial al dramaturgului.

Ce se întîmplă? În problema pe care şi-o propune spre dezbatere, Mirodan nu rămîne consecvent. Reintegrarea în colectiv a tînărului muncitor Alion, eliberat din închisoare, unde ispăşise o pedeapsă de natură corecţională, nu este urmărită, după părerea mea, în complexitatea problematicii pe care tema o impunea.

Introducerea în temă, autorul o face destul de greu, în ciuda dialogului spumos, prin invocarea în discuţie a unei întregi liste de personaje dinafara acţiunii. Deficienţa principală a lucrării mi se pare, însă, modul în care inginerul Anatol — gîndit ca personaj central — îşi înfrînge mentalitatea rigidă faţă de Alion. Autorul recurge la o soluţie aparent spectaculoasă, dar total exterioară premiselor, pentru că, în fond, accidentul sau pseudoaccidentul deplasează cu 180 de grade genul lucrării şi o transformă într-o piesă de factură poliţistă, suplinind în momentele decisive ale conflictului, prin nişte efecte exterioare, ceea ce îi lipseşte: confruntarea efectivă dintre vechi şi nou.

Toate personajele — după cum spunea şi Vlad Mugur — au inteligenţă, toate personajele au, aş zice, spiritul lui Mirodan — de la Ceteraş pînă la locotenentul de miliţie sau profesorul „Nimbus" din Piatra-Neamţ (crochiu mai puţin izbutit). Este o caracteristică constantă a dramaturgului, dar, din păcate, spre deosebire de *Ziariştii, Celebrul 702, Şeful sectorului suflete*, personajele interesant gîndite nu sînt integrate într-o compoziţie unitară.

Nu numai ca gen dramatic, lucrarea este şubred şi incert alcătuită. Din pricina inconsecvenţelor, şi mesajul dramaturgului se transmite doar parţial. Inginerul Anatol îşi modifică atitudinea dintr-o pornire, aş zice, general-umanitară faţă de accidentat, nu datorită — cum s-ar fi putut, desigur, numai într-un alt context dramatic — unor mobiluri care să-l determine organic (şi nu forţat!) să-şi revizuiască concepţia, uneori destructivă, faţă de oamenii din jurul său. Întîmplarea prin care trece el este voit asemănătoare cu cea prin care a trecut Alion şi are chiar un iz moralizator; dar această sinonimie de situaţii nu face altceva decît să depărteze, şi ea, mersul acţiunii de intenţiile iniţiale ale autorului.

După părerea mea, piesa face şi alte concesii: melodramei (însuşi accidentul, discuţia dinte Ileana şi Anatol, după accident, sau finalul „cu poantă") şi unui gust îndoielnic (intriga poliţistă cu dispariţia lui Alion, dispariţie care nici nu este foarte verosimilă; uneori am impresia că se vede destul de transparent, printre replici, cum autorul face eforturi să găsească toate explicaţiile acestei întîmplări).

• LIA MARMELIUC

De multe ori ai mai puţine lucruri de spus despre o piesă care-ţi place decît despre una căreia îi găseşti cusururi. De aceea, mă raliez aprecierilor pozitive care au fost rostite aici asupra piesei, abţinîndu-mă de a le repeta. Vreau să-mi exprim însă nedumerirea în legătură cu faptul că *Noaptea e un sfetnic bun* este calificată piesă „poliţistă". Nu înţeleg de ce. O piesă de factură „poliţistă" presupune o construcţie minuţioasă; or, cred că preocuparea autorului pentru fabulaţie n-a fost în cazul de faţă o preocupare de prim-plan. Piesa este o dezbatere de idei şi urmăreşte dezvoltarea conştiinţei unor oameni. Nu cred că autorul a creat momentele de suspensie din piesă pentru a suprasolicita interesul cititorului, pentru a-l „intriga". În ce mă priveşte, nu m-a interesat cum şi de ce dispare Alion din cameră, dacă a fost sau nu prevenit de doctoriţă, sau alte asemenea „enigme", cărora — după părerea mea — li s-a acordat prea multă importanţă aici. M-a interesat ce se întîmplă înăuntrul personajelor din această piesă, care aparţine şi ea „sectorului suflete".

● VLAD MUGUR

Călin Căliman spunea că accidentul deplasează cu 180 de grade conflictul. S-ar putea să fie așa, din punctul de vedere al analizei literare, dar mă întreb dacă acest accident nu este o lovitură specifică acestui gen de teatru, un procedeu prin care autorul declanșează manifestări latente ale personajului. În descrierea lui Anatol simțim dinainte datele evoluției lui de mai tîrziu.

Asta am găsit eu interesant la personaj — acoperirea, învăluirea permanentă a unor date, de șubrezenia cărora chiar eroul e conștient, într-un cuvînt, complexitatea lui.

Aș vrea să atrag atenția asupra unei probleme mai generale. Multe piese ale noastre au devenit plictisitoare prin excesul de analiză, care le face lipsite de viață. Formula „dezbaterii de idei“ se împrumută ca soluție supremă; ea se aplică oricărei piese, cu orice problematică. Așa se ajunge cîteodată la o îndepărtare de la argumentele specifice teatrului. Ideile trebuie să apară în conflict și conflictul trebuie să fie *teatral*. De aceea, socotesc că „lovitura de teatru“, atunci cînd este justificată și cînd declanșează în personaj reacții importante — deci idei —, merită să fie cultivată. Chiar dacă Mirodan nu le-a adus la o expresie finită, eu apăr aceste procedee în piesa lui. Poate că nu vorbesc prea analitic, vorbesc mai mult ca om de specialitate. Dar o să vedem ce spune scena.

● BEN DUMITRESCU

Mi se par foarte folositoare aceste discuții organizate pe marginea pieselor publicate de revista „Teatrul“, și cred că ele își au rostul, ca să spun așa, numai în perspectiva îmbunătățirii lucrărilor. Cred că piesa este bună chiar și numai pentru că poți recunoaște autorul și atunci cînd numele lui nu ar fi scris pe pagina întîi.

Această piesă, ca și celelalte ale lui Mirodan, este o creangă dintr-o tulpină comună. Foarte bine răzbate aici preocuparea principală a dramaturgului: dragostea pentru om, pentru omul de tip nou.

În *Noaptea e un sfetnic bun* — ca să folosesc expresia din *Ziariștii* — apare „o lacrimă“, un om care suferă și, ca întotdeauna, Mirodan vine și-l apără pe acest om.

N-aș fi de acord cu tovarășul Mugur, care spunea că în piesă apar numai oameni buni; chiar dacă folosim această formulă, nu putem spune că sînt numai idei bune. Există un conflict foarte puternic între idei, între concepții. Se dă o luptă puternică împotriva concepției greșite a lui Anatol.

Mie mi se pare că, într-un fel, Alion este continuarea lui Ion Gheorghe din *Ziariștii*. Numai că bătălia pentru Alion, împotriva concepției greșite a lui Anatol, nu se duce tot timpul. Dacă în actul I eroii luptă pentru Alion, pentru valoarea umană pe care el o poate pune în slujba desăvîrșirii construirii socialismului, în partea a doua se duce lupta mai mult pentru salvarea fizică a lui Alion, pierzîndu-se din vedere dezbaterea de idei, lupta contra greșelilor lui Anatol. S-ar putea îmbunătăți textul folosind un personaj pe care autorul l-a cam văduvit. Este vorba de Ileana. Ileana îl iubește pe Alion, însă nu luptă pasionat pentru dragostea ei, are o atitudine cam pasivă. Or, am impresia că, în partea a doua a piesei, ea ar avea un cuvînt greu de spus.

Mi se pare că efortul de a adînci dezbaterea de idei nu trebuie să fie timorat de grija ca nu cumva dezbaterea să îngreuneze construcția piesei.

● GHEORGHE OANCEA

Nu găsesc că piesa este — cum s-a sugerat — ușoară. Poate ca impresia să fie dată în primul moment de zveltețea replicii, de vivacitatea dialogului, dar piesa ridică într-adevăr o problemă importantă. Nu este vorba de un caz izolat, ci de reconsiderarea unor valori umane neglijate din pricina unei priviri înguste asupra vieții.

S-ar putea ca, mai ales datorită dispariției lu Alion după accident, piesa să treacă drept piesă de aventuri, dar, cum spunea și colega mea Lia Marmeliuc, nu aceste fapte sînt caracteristice pentru subiect. Ceea ce atrage mai mult atenția este preocuparea de a recupera un om, a cărui calitate este stabilită încă de la început, din distribuția piesei, și procesul pe care-l intentează el celor care se opun acestei recuperări. Socotesc foarte importantă discuția dintre Ceteraș și Anatol, după accident. Printr-un procedeu bine ales — situarea lui Anatol în locul lui Alion — se demonstrează justețea poziției lui Ceteraș. Ceteraș nu trăiește în afara conflictului, ca un raisonneur, ca un comentator al acestuia, ci intră direct în acțiune — și tocmai în scena pe care am citat-o, el acționează mai hotărît.

Din punctul de vedere al construcției dramatice — dar aceasta este o preferință personală —, aș fi dorit ca intrarea în scenă a Ilenei, personaj principal în economia piesei, să se desfășoare altfel. Este o intrare oarecare, care nu revelează personalitatea ei, ca fiică a inginerului Anatol și iubită a lui Alion.

Altă obiecție pe care aș aduce-o piesei: mi s-a părut puțin îndulcită soluția din final, momentul în care locotenentul descoperă că, de fapt, fata pentru care Alion a fost condamnat și a suferit urmările condamnării este tocmai fata inginerului Anatol, din partea căruia Alion întîmpina greutăți în drumul spre o calificare superioară. Eu — și aceasta, desigur, s-ar putea să fie de asemenea o preferință subiectivă — aș fi dorit să nu se strecoare în compoziția piesei această notă puțin prea dulce.

● SONIA FILIP

Deși, cum spune Călin Căliman, toate personajele poartă amprenta lui Mirodan, acestea sînt bine individualizate. Simți că e prezent Mirodan, simți că replica e a lui, totuși personajul are o personalitate bine definită, cu calități și deficiențe proprii lui. Este meritul dramaturgului faptul că lucrarea poartă o asemenea amprentă.

Cred că aceste calități ale lui Mirodan fac ca el să fie iubit de public și așteptat de toate teatrele.

Noua lui piesă mi-a plăcut în primul rînd pentru că am întîlnit în ea oameni noi, de astăzi, oameni ca Ceteraș, Ileana, Anatol și Alion.

M-a surprins însă construcția dramatică. Evident, un autor are toată libertatea să-și construiască o piesă cum îi convine. Personal, nu înclin pentru o anume soluție artistică sau un anumit stil literar; important e ca lucrarea să convingă.

Rămîne însă de analizat în ce măsură tema, ideile majore, mesajul din *Noaptea e un sfetnic bun* evoluează pînă la capăt.

În prima parte, accentul dramatic e pus pe conflictul de idei. În partea a doua însă, modalitatea lucrării se schimbă.

Deși „loviturile de teatru", „suspensurile" (mai mult sau mai puțin izbutite) se succed într-un ritm aproape vertiginos, piesa trenează pe alocuri, tema devine mai palidă. Mi s-a părut că avalanșa de situații împinge pe planul doi ideile dezbătute pînă atunci. Probabil din cauza „răcirii" conflictului.

Pînă la sfîrșit, lucrurile se rezolvă bine, dar nu prea viguros și nu prea clar.

Diferența de modalități dramatice poate crea dificultăți unității artistice a spectacolului, regizorul se poate simți stingherit în cristalizarea unei concepții clare pentru a pune în valoare, în primul rînd, problematica majoră a piesei.

Mi-a părut și mie rău că Ileana, un personaj simpatic, sensibil, dinamic și evident inteligent, absentează în partea a doua, acționează mai mult în culise. De asemenea, medicul este oarecum străin de stilul lui Mirodan, de modul lui de a-și contura personajele, iar în piesă, de-a dreptul parazitar. Chiar ca personaj de culoare, nu mi se pare colorat pe gustul lui Mirodan.

● DUMITRU SOLOMON

Piesa lui Mirodan ridică anumite probleme serioase, atît în raport cu creația sa anterioară, cît și în raport cu dramaturgia actuală în ansamblul ei. Se cuvine deci să o discutăm la nivelul exigențelor pe care le impun talentul remarcabil al autorului și succesele lui și ale altora. Acest lucru a încercat să-l întreprindă Călin Căliman. El a formulat ca principală obiecție faptul că Mirodan nu și-a respectat intențiile, că problema anunțată în preambul nu a fost rezolvată practic în cursul desfășurării conflictului, că, deci, între explicația care însoțește piesa și realizarea dramatică propriu-zisă există o diferență apreciabilă. Vreau să precizez că însuși autorul arată în preambul că numai punctul de plecare al piesei a fost un fapt relatat de „Scînteia", că el nu și-a propus să dezbată acest fapt ca atare, ci să brodeze pe tema respectivă un conflict dramatic care să evidențieze grija față de om în societatea noastră, luminînd unele trăsături morale noi ale eroului contemporan. De aceea, a-i reproșa lui Al. Mirodan că n-a urmat întocmai punctul de plecare al piesei înseamnă, de fapt, a-i cere nu să-și respecte intențiile, ci să se abată de la ele.

O altă obiecție vizează „caracterul neunitar" al lucrării. Într-adevăr, între partea I și partea a II-a a piesei există o deosebire de modalitate artistică. Partea I este expunerea motivului etic într-un dialog foarte viu, punctat de cîteva momente-surpriză, iar partea a II-a o constituie dezvoltarea și rezolvarea lui cu alte mijloace, de strictă acțiune. Referindu-se la această ultimă parte, Călin Căliman obiecta împotriva caracterului „polițist" al piesei, în timp ce alți vorbitori tăgăduiau acest caracter. În realitate, se poate vorbi numai despre folosirea anumitor mijloace, prin excelență dinamice, pentru înfățișarea unor probleme de ordin etic ale actualității noastre socialiste. Modalitatea aleasă nu mi se pare o concesie făcută de dramaturg unui gust îndoielnic, ci pur și simplu o modalitate *posibilă* pentru a prezenta o problematică morală. Este cazul să-l condamnăm pe dramaturg că în această piesă nu s-a ridicat la altitudinea problematicii din lucrările lui anterioare? Nu cred. În comparație cu *Ziariștii* și *Celebrul 702*, ne aflăm, e drept, în fața unei încărcături de semnificații mai reduse; în raport însă cu intențiile autorului, ne găsim în fața unei lucrări izbutite. Nu reiau observațiile interesante care s-au făcut pe marginea caracterizării personajelor, a inteligenței replicilor, a „loviturilor de teatru" — binevenite într-un moment în care unii dramaturgi au părăsit principiile clasice de construcție teatrală —, a momentelor de bună tensiune dramatică. Sînt realizări pe care cei mai mulți dintre vorbitori le-au apreciat și semnalat ca atare.

În altă ordine de idei, o obiecție formulată de Ben Dumitrescu mi se pare neîntemeiată. El își exprima nemulțumirea în legătură cu faptul că, în partea a II-a a piesei, lupta se dă pentru salvarea *fizică* a lui Alion, ceea ce ar constitui o pauză inoportună în dezbaterea etică. Însăși premisa mi se pare aici greșită. În partea a II-a se dă o luptă, dar nu pentru salvarea fizică a lui Alion (aceasta ține de *forma* „polițistă"), ci pentru salvarea *morală* a lui *Anatol*, în continuarea conflictului etic al piesei. Ceea ce ar fi într-adevăr de obiectat în privința construcției personajului Alion este, cred, tratarea lui cam superficială. Și pentru că s-a făcut o apropiere între Alion și Ion Gheorghe din *Ziariștii*, aș spune că, în timp ce Ion Gheorghe, deși nu apare pe scenă, este un personaj care se frămîntă, care trăiește dramatic situația sa — și toate acestea le vedem fără să-l vedem fizic pe tînăr —, Alion e, de la început pînă la sfîrșit, senin, nu pare deloc preocupat de neîncrederea manifestată față de el. Acest personaj nu-și trăiește deloc drama, sarcina căzînd în seama altor personaje. Ceteraș, de pildă, e mai profund frămîntat de destinul lui Alion decît Alion însuși.

O altă deficiență se manifestă în modul de construcție a replicilor. Mirodan este unul dintre puținii dramaturgi care știu să construiască o replică de teatru. Conștiința acestei măiestrii însă generează un pericol al autopastișării. Întîlnim în recenta piesă a lui Mirodan replici care se înscriu în continuarea unei bune tradiții a dramaturgului, replici-cheie, replici-metaforă, încărcate de idei, și nu rareori de poezie. Iată cîteva dintre ele: „CETERAȘ: Oamenilor nu le place să creadă în slăbiciunea celor tari"; tot dintr-o replică a lui Ceteraș: „...noi nu trebuie să judecăm numai faptele oamenilor, ci și oamenii faptelor". Astfel de replici au putere de sinteză și scînteiază, aruncînd lumină asupra unui conținut profund. Din păcate, apar și replici care nu adaugă nimic tensiunii dramatice și poeziei textului, care mizează exclusiv pe un efect de suprafață, pe un joc de cuvinte minor: „ALION: Deocamdată am înțeles că trebuie să înțeleg". Forma „calamburistică" depășește aici substanța replicii. Sau următorul dialog, pe care parcă l-am mai întîlnit într-o piesă a lui Mirodan, într-o ipostază foarte asemănătoare: „CETERAȘ: Să fugi de tine? ANATOL: Să fug din mine"... Sau: „CETERAȘ: Pentru că nici un martor înseamnă nici o mărturie"... Aceste replici fac parte, aş spune, din fondul pasiv al autorului, şi ele se impun a fi evitate.

Consider că lipsurile semnalate aici, în cadrul unei discuţii tovărăşeşti, din care nu lipseşte simpatia pentru talentatul dramaturg, vor fi obiect de meditaţie pentru Mirodan, pe care îl cunoaştem ca pe un scriitor exigent cu sine, incapabil să-şi tolereze deficienţele. Piesa *Noaptea e un sfetnic bun*, îmbunătăţită, va putea prilejui un spectacol de frumoasă ţinută.

● ANA MARIA NARTI

O operă de artă se judecă întotdeauna, în primul rînd, în funcţie de intenţia artistică a autorului, dar această intenţie poate fi la rîndul ei judecată şi, din acest punct de vedere, mi se pare că preambulul piesei lui Mirodan promite mai mult decît aduce piesa.

Un conflict cum este cel pe care îl anunţă preambulul (un om care a păcătuit sau n-a păcătuit, dar a fost o dată considerat vinovat, şi pe care, pe urmă, colegii şi oamenii din jur îl resping sistematic) este un conflict mai mult decît interesant. Aici s-ar fi putut ridica, dacă piesa era construită altfel, o problemă foarte importantă şi foarte actuală — aceea a atitudinii birocratice faţă de oameni, a judecăţii etice birocratice.

S-a făcut aici o apropiere cu *Ziariştii*, cred însă că între *Ziariştii* şi actuala piesă există şi multe deosebiri. *Ziariştii* dezbate efectiv o problemă de mare importanţă socială. Conflictul din această piesă nu ni-l putem închipui decît în împrejurările actuale; subiectul se situează într-un mediu şi în mijlocul unor relaţii imposibile în altă vreme.

Conflictul din *Noaptea e un sfetnic bun* — nu cel pe care îl anunţă preambulul — se putea petrece şi în altă vreme, în altă ţară, cu mici modificări. El nu mai este atît de precis situat din punct de vedere social.

Bineînţeles, observaţia nu este fără ripostă, pentru că se poate foarte bine ca pe o schemă de conflict care pare atemporală să se realizeze o piesă de o extraordinară actualitate, însă numai dacă substanţa psihologică a piesei este bogată şi vie, actuală.

În ultima vreme, unele piese originale suferă de o lipsă de vigoare a conflictului, care se simte şi în piesa lui Mirodan. Ne batem cu nişte oameni buni, bunicei, bunişori, care au făcut ceva rău o dată, dar dintr-o intenţie bună, şi pînă la urmă se dovedeşte că, de fapt, nici n-au făcut nimic rău. Foarte rar se întîmplă să ne batem, cum ne-am bătut în *Ziariştii*, cu un personaj efectiv dăunător, realmente nociv.

Să admitem însă premisele de conflict propuse de Mirodan: luptăm cu un om foarte capabil, dar foarte rigid, dogmatic în judecata lui etică. Exact atunci cînd piesa promite să ne arate transformarea acestui om, ea îl părăseşte. La sfîrşitul primului act se pare că toate datele unei foarte interesante evoluţii a lui Anatol au fost expuse, că, aflat în situaţia de a comite el însuşi o crimă, omul care spunea „sînt un om cinstit şi nu pot să greşesc niciodată" va înţelege că intoleranţa lui scolastică este cu totul depăşită. Or, în actul II, atitudinea lui Anatol este descrisă într-o singură scenă, în discuţia cu Ceteraş, şi singurul lucru pe care-l putem înţelege este că acum el este foarte zăpăcit. Pe urmă, întreaga atenţie a dramaturgului se strămută în jurul lui Alion şi al întrebărilor: ce se întîmplă cu el, scapă, nu scapă, de ce a dispărut, cum a dispărut? Personajul Anatol rămîne în fond nerezolvat. I se demonstrează că a greşit, dar nu trăieşte îndeajuns această demonstraţie.

Poate că sînt prea aspră cu Mirodan, dar o fac efectiv din stimă şi simpatie pentru dramaturgia lui. Mi se pare că piesa a restrîns prea mult cadrul dezbaterii. E mai puţin interesantă, cred, o dezbatere de familie pe problema „fata mea se mărită cu un criminal" decît ar fi putut să fie o dezbatere socială, într-un colectiv, despre acceptarea sau respingerea unui om care a greşit. Apoi, însăşi această problemă de familie este, în actul II, expediată mult prea rapid, în favoarea unor dezlegări spectaculoase. Dacă actul I poate fi pe deplin justificat, actul II dezamăgeşte efectiv. Pînă la urmă, nimic nu rămîne grav, ai senzaţia că tot ce s-a petrecut între aceşti oameni era lipsit de importanţă şi uşor de depăşit. Însuşi Mirodan îşi minimalizează pînă la urmă conflictul.

Se observă în piesă — cum spunea și tovarășul Solomon — o anumită obsesie a meșteșugului, a măiestriei dramaturgice, care uneori începe să joace pe scenă în sine. Toate personajele care apar în actul II nu sînt necesare pentru dezbaterea etică, adică în rezolvarea problemei intoleranței rigide; nici doctorița, nici milițianul, nici neurologul n-au nimic de spus în discuția etică, sînt personaje aduse evident numai pentru a încurca puțin acțiunea și, pînă la urmă, a o descurca definitiv. Este frumos că personajele sînt inteligente. Mă întreb însă, dacă, scriind mai departe în felul acesta, dramaturgul nu va fi amenințat de a cădea în maniera personajelor prea deștepte, care schimbă replicile ca la un joc de ping-pong, care găsesc întotdeauna cuvîntul potrivit la locul potrivit și care devin neveridice prin această abilitate proprie dramaturgului, nu lor.

Există teme care impun. Revin la *Ziariștii*, una dintre cele mai frumoase piese care s-au scris la noi în acești ani; acolo, Mirodan a demonstrat că există o răspundere a dramaturgului față de problematica abordată și că există conflicte mari și importante care trebuie tratate cu toată gravitatea. *Ziariștii* demonstrează strălucit că o asemenea seriozitate nu echivalează cu lipsa de umor sau cu pesimismul.

● MIHAI LUPU

Vreau să remarc, întîi, o anumită lipsă de unitate a criteriilor în aprecierea piesei lui Mirodan de către participanții la discuția de față. Punctele de vedere diferite exprimate aici — pe de o parte de cei care reprezintă oamenii de teatru sau, mai exact, *din* teatru, și, pe de altă parte, de cei care profesează critica dramatică — se explică, între altele, prin faptul că producția dramaturgică ajunge la critici (ca și la public, de altfel) filtrată, după ce s-a operat o selecție prealabilă și o îmbunătățire a lucrărilor în cadrul muncii teatrelor cu autorii. E deci lesne de înțeles și severitatea unora, dar și entuziasmul suscitat de *Noaptea e un sfetnic bun* la o serie de oameni de teatru, de vreme ce foarte puține texte din multele care trec pe la secretariatele literare ajung la treapta atinsă de Mirodan. De această diferențiere nu se poate să nu se țină seamă.

În același timp, subscriu la o întreagă serie de observații critice făcute aici, și aș putea să adaug și eu unele reproșuri la adresa piesei, raportînd-o la lucrările anterioare ale lui Mirodan. De exemplu, mi se pare că, de astă dată, piesa suferă de absența acelui filon poetic, a savoarei lirice care conferă farmec dramaturgiei lui Mirodan, în special în *Ziariștii* și *Șeful sectorului suflete*.

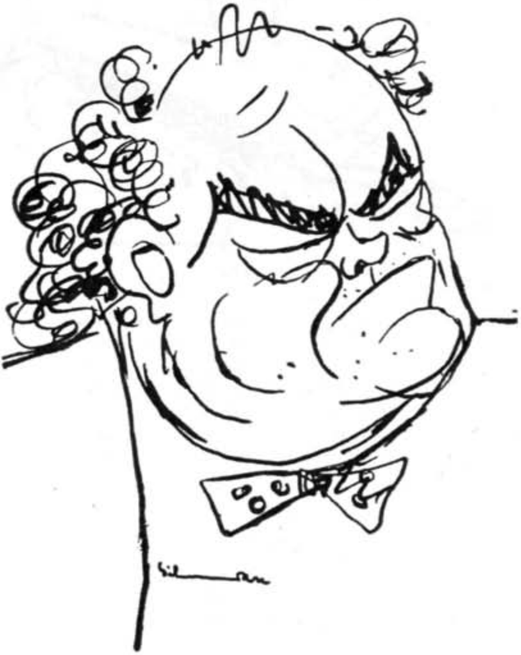
De asemenea, mi se pare îndreptățită observația că factura lucrării este incertă. Înseși opiniile formulate aci de către unii, după care piesa e de factură polițistă sau cvasipolițistă, și de către alții, care sînt de părere că axul piesei îl constituie dezbaterea de idei, confirmă această incertitudine. Dar, personal, cred că criteriul cel mai elocvent de discutare a piesei ar fi s-o raportăm la ceea ce este ea, nu la intențiile formulate sau neformulate într-un preambul

Mi se pare că piesa oferă un foarte prețios material de meditație asupra dialecticii vieții noastre, asupra raporturilor dintre oameni — raporturi care nu pot fi niciodată inflexibile și date ca bune o dată pentru totdeauna. Una din observațiile făcute aici se referă la escamotarea în acțiune a personajului Alion. Dar, după părerea mea, piesa nu este drama lui Alion, ci a lui Anatol, este procesul lui Anatol, și în acest caz seninătatea lui Alion devine o pîrghie pentru reliefarea zbuciumului și transformării lăuntrice a lui Anatol.

Poate că ar fi fost loc de mai multă încărcătură dramatică. În ce sens? În direcția întăririi rechizitoriului la adresa atitudinii unilaterale a lui Anatol. Mirodan face procesul absolutizării unei erori, urmărind consecvent ideea că trebuie să ne judecăm pe noi înșine după același etalon cu care îi judecăm pe alții. Acest gînd prețios apare foarte clar reliefat în piesă, cu putere de influențare a spectatorului. Depinde foarte mult de felul cum se va pune în scenă piesa, ca prin spectacol să fie ridicată temperatura dramatică, să nu fie atenuate problemele pe care Mirodan le pune și le duce, după părerea mea, pînă la capăt. Dacă, plecînd de la spectacol, fiecare va conchide pentru el însuși că e nevoie să gîndească bine asupra actelor sale în toate împrejurările, înțelegînd mai profund răspunderea sa socială, dacă acest mesaj se va transmite — și eu cred că piesa îl transmite —, atunci Mirodan și-a atins țelul.

Sînt de acord cu cei care au spus că *Noaptea e un sfetnic bun* este o piesă „ușoară". Aș spune, mai puțin ambițioasă. Dar nu mi se pare judicioasă părerea că aci problematica e minoră față de *Ziariștii*. Registrul în care este abordată această problematică — la fel de vie, actuală, importantă — este altul decît în *Ziariștii*. Consider însă că nu este cazul să cerem unui compozitor să scrie numai oratorii sau simfonii. În fond, mai bine să avem o piesă ușoară, mică, dacă vreți, scrisă de un autor talentat, decît o piesă mare, grea, cu pretenții, scrisă de un autor fără chemare.

Desigur, în privința criteriilor după care judecăm creația dramaturgică, e foarte important să cerem ca ștacheta să fie ridicată mereu mai sus, dar în același timp nu putem să pretindem, de exemplu, Iolandei Balaș ca la fiecare săritură să bată recordul mondial!



● ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU

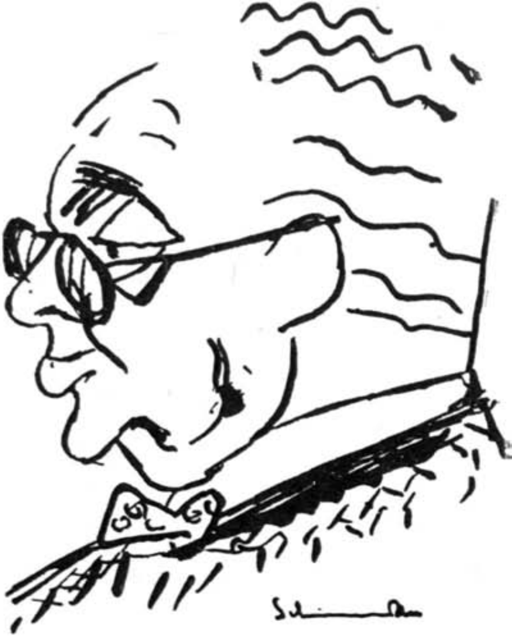
Ultima piesă a lui Mirodan, *Noaptea e un sfetnic bun*, te surprinde din capul locului prin conținutul ei foarte nou, conținut care reclamă o tehnică mai degajată, un fel de a gîndi mai alert și mai nuanțat, mai modern, adică, în conducerea acțiunii și în exprimarea scenică. Mirodan nu vrea să simplifice; dimpotrivă, pentru a ajunge la o sinteză a simplificării, complică, prinzînd parcă mereu cîte ceva din reflexul vieții. Totul este însă filtrat și condus fără greș de arta unui condei subtil și inteligent. Îmi place împărțirea spectacolului în două părți, nu în mai multe acte, ceea ce păstrează spectacolul „cald". Dar *Noaptea* lui Mirodan nici nu e, de fapt, o noapte, în sensul real al cuvîntului, ci un moment din viața noastră actuală, cîteva ore, pretext pentru a aduna în ele nu niscai basme la gura sobei, ci fapte, oameni și gînduri de-ale noastre de azi, sau de azi pentru mîine. El nu face din noaptea asta un oblon al tenebrelor, ci o confruntare deschisă, nervoasă, apoi din ce în ce mai lucidă, pînă la irizarea intransigentă și dureroasă a cugetului. În nevăzutul acestei nopți simți cît de puternice sînt pîrghiile care leagă pe oamenii noștri unii de alții. Așa cum vorbim în mod obișnuit despre lupta dusă de om în afara lui, putem vorbi aici despre lupta pe care omul o dă înlăuntrul lui, pentru a se descoperi din ce în ce mai bogat spiritualicește. În materie de concepție naturală, mama nu prea știe cum va arăta copilul ei. În artă însă, un autor dramatic poate conferi unui secretar de partid ca Ceteraș, pe care am cinstea să-l interpretez eu, toate datele unui caracter bine gîndit. Cu discreție, Mirodan a prins tuturor personajelor sale, la reversul dinlăuntru al butonierei, o iasomie rară — dragostea de om, și ceva în plus: răspunderea omului față de această dragoste. Iată răspunderea cu care pornesc la realizarea unui nou personaj din dramaturgia noastră originală.

● V. RONEA

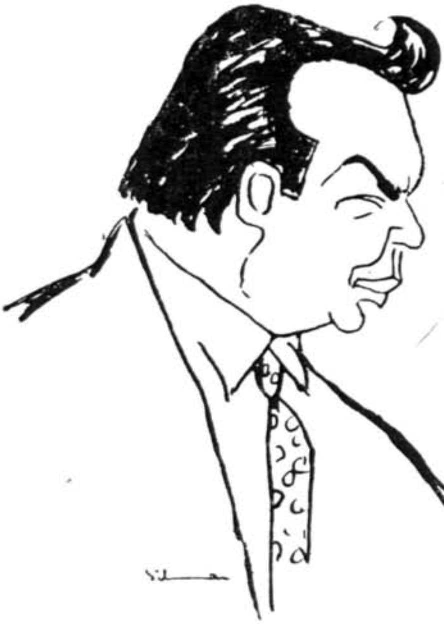
Eu aș vrea să vorbesc în calitate de interpret al multor piese din dramaturgia noastră. Cu fiecare apariție a unei piese de Mirodan, în lumea noastră, a profesioniștilor, se naște un interes deosebit. Actorii doresc a fi interpreții pieselor lui Mirodan. De ce? Mirodan scrie piese în care actorul poate să susțină un personaj clădit pe date precise, pe o psihologie veridică; aceste personaje nu sînt fantoșe ci, dimpotrivă, oferă fiecăruia dintre interpreți posibilitatea de a se desfășura, de a se apropia de text cu foarte multă dragoste, cu foarte multă căldură. După părerea mea, piesa lui Mirodan *Noaptea e un sfetnic bun* nu dezminte aceste calități ale teatrului lui Mirodan.

S-a afirmat aici că, în partea a doua, conflictul deviază, centrîndu-se în jurul întrebării dacă Alion va fi salvat, dacă el merită să fie salvat. Or, în prima discuție dintre inginer și Ceteraș, Alion este definit limpede: „un om cu un kilogram de greșeli, dar cu o tonă de înfăptuiri pozitive, valabile". Iată deci un personaj caracterizat, portretizat într-o singură replică, și care merită, cred, atenția pe care i-o acordă, în partea a doua, autorul.

S-a împămîntenit la noi cuvîntul „lovitură de teatru" și nu este just, după părerea mea, disprețul cu care îl pronunțăm. Apariția și dispariția lui Alion sînt, cred, logice. Atîta timp cît o — așa-zisă — lovitură de teatru este sudată cu acțiunea, cu caracterele personajelor, ea nu este gratuită; este un mod de a transmite, într-o formă atractivă, idei și sentimente.



Pentru noi, actorii profesioniști, asemenea piese sînt cărți deschise; ele oferă personaje pe care fiecare actor le poate trăi cu toată luciditatea, oferă direct interpretului posibilitatea de a prezenta oameni adevărați, autentici, cu lipsuri și calități. S-a spus că personajele principale nu au o evoluție logică în partea a doua a piesei, că intervin aci eroi care ar fi rupți de conflict. Părerea mea nu este asta. Cred că aceasta este, în cazul dat, modalitatea lui Mirodan de a construi, de a-și duce conflictul pînă la capăt. Ca să-l atragem pe spectator trebuie să-i oferim tema propusă în variate moduri de relatare.



● OCTAVIAN COTESCU

Piesa *Noaptea e un sfetnic bun* poate fi judecată din două puncte de vedere: în contextul operei lui Mirodan și în contextul dramaturgiei din această stagiune. Din aceste puncte de vedere, dar mai ales în raport cu ultimul, mi se pare că piesa trebuie prețuită. Desigur, în comparație cu alte piese ale dramaturgului — din care cea mai bună mi se pare a fi *Ziariștii* —, Mirodan ne rămîne, de data aceasta, dator. Și aici aș vrea să fac o paranteză, ca membru în Consiliul artistic al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", în care să-mi exprim părerea de rău că noi nu am jucat pînă acum nici una din piesele lui Mirodan.

Ce îmi place mai mult în piesă? Inteligența personajelor și caracterul original, specific pentru autor, al scrierii dramatice. În ce privință mi se pare deficitară piesa? Mi se pare că personaje diferite, puse în aceleași situații, reacționează la fel — ceea ce dezvăluie o slăbiciune în caracterizarea eroilor. O piesă care își propune o dezbatere de idei nu capătă eficiență maximă față de public decît în măsura în care ideile apar ca expresie a vieții unor oameni complecși. O piesă „de idei" nu trebuie confundată cu o piesă alcătuită numai din discuții — chiar pe teme interesante. Am să dau un exemplu: în prima parte, care este expozitivă, autorul simte nevoia să prezinte publicului personajele și problematica lor. Așa aflăm despre Ileana că este un personaj al zilelor noastre, o tînără preocupată de probleme diferite ale vieții orașului ș.a.m.d. Portretul ar putea fi interesant, dar el nu este destul de *dramatic*, fiindcă nu se încadrează în acțiune. Ileana se prezintă singură, ea este obligată de către autor, prin întrebările care i se adresează, să se prezinte publicului.

Cineva a făcut în această discuție o apropiere între Alion și Ion Gheorghe din *Ziariștii*. Încă de cînd am văzut *Ziariștii* îmi doream să văd o piesă al cărei erou principal să fie Ion Gheorghe, care să dezvăluie, adică, același conflict, din altă perspectivă, cu alte personaje. La prima vedere s-ar părea că apariția lui Alion readuce în scenă problematica lui Ion Gheorghe. Dar Alion nu este destul de bine caracterizat pentru asta. De pildă, scena în care locotenentul de miliție încearcă să afle cum s-a petrecut accidentul este confuză. Aici trebuia să apară clar intenția lui Alion de a-l salva pe Anatol, scoțîndu-l de sub orice acuzație. Aici trebuia să-l iubim cel mai mult pe tînărul erou, aici trebuia să înțelegem pînă la capăt de ce s-a luptat atîta pentru el Ceteraș.

Aș vrea să fiu bine înțeles: spun toate astea de pe pozițiile unui actor care, chiar dacă spune puține cuvinte în această piesă, este încîntat de rol. Este o plăcere să rostești, pe scenă, replica de farmec a lui Mirodan.

● FLORIN TORNEA

Am apreciat din capul locului noua piesă a lui Mirodan ca pe una care întregește preocupările dramaturgului — prin excelență etice — și care încearcă să îmbogățească, de asemenea, linia lui stilistică, cunoscută. Am apreciat-o și pentru valorile ei în contextul general al dramaturgiei din această stagiune.

Faptul că aici s-au ciocnit păreri cu privire la caracterul teatral sau neteatral al piesei, cu privire la caracterul unitar sau neunitar al construcției, cu privire la conflict și la sensurile lui confirmă că în piesa lui Mirodan există motive de meditație, că nu avem de-a face cu o lucrare de interes mediocru.

Piesa lui Mirodan este, cum s-a spus, o piesă de idei; ideile acționează însă prin replici-imagini, ele capătă forță vizuală, forță teatrală. Personajele lui Mirodan sînt vii, „stau în picioare", cum se spune, chiar cu lipsurile lor — asupra cărora putem medita sau insista. Aceste lipsuri redacția le-a recunoscut din vreme, le-a semnalat autorului, în parte am izbutit să le îndepărtăm, dar importante ni s-au părut valoarea literară ca atare a piesei și reușita dramaturgului în efortul de a dubla această valoare cu una scenică efectivă.

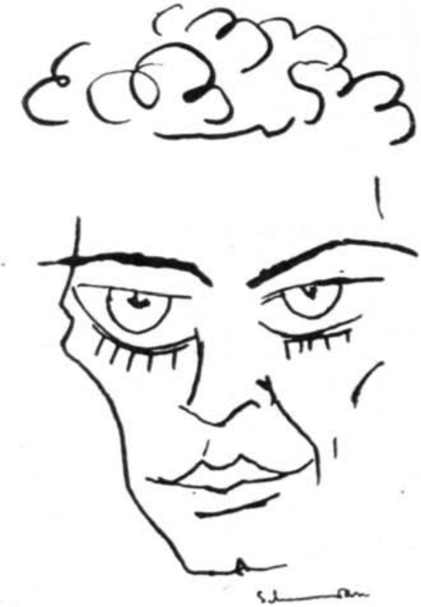
În dezbateri s-a relevat o anumită indecizie a autorului în definirea facturii lucrării. Personal, socotesc că această indecizie e numai aparentă. Deosebirea dintre caracterul de dezbatere a unor idei, al primei părți a lucrării, și caracterul încărcat de acțiuni repezi, surprinzătoare, „senzaționale", al părții a doua, nu mi se pare o deosebire de natură, ci o modalitate care se înscrie în sfera de căutări și de rezultate ale teatrului nou de astăzi, mai precis ale teatrului preocupat de dezbaterea problemelor de conștiință, în care introspecția joacă un rol primordial.

Am cunoscut în ultima vreme mai multe moduri teatrale de introspecție, chiar la Mirodan: discuție cu tine însuți, cu conștiința ta proprie, dialog cu ideile și concepțiile tale, în formule și simboluri (recent, în piesa *Șeful sectorului suflete)*. Nu știu dacă și în această mult dezbătută parte a doua nu avem de-a face — poate ca regia să fie mai perspicace decît mine — cu o discuție a lui Anatol cu sine însuși, dacă partea a doua, adică, nu poate fi privită — și tratată — ca o viziune și o dezbatere lăuntrică a eroului. O asemenea viziune ar unifica dintr-o dată stilistic — și în spectacol — piesa.

Este adevărat că există în piesă — mai ales în partea a doua — situații în care autorul putea să dea mai multă greutate unor probleme și unor personaje. Anatol poate fi urmărit mai atent, se pot crea situații de gîndire, de meditație, de acțiune mai determinante pentru transformarea lui, care — presimt încă din expoziție — va avea loc, pentru ca această transformare să fie și limpede și cuprinzătoare, să nu apară numai ca o transformare pe latura relațiilor lui de familie.

În general, cred că neajunsurile semnalate provin dintr-un efort pe care Mirodan îl depune foarte stăruitor în dramaturgia lui: acela de a concentra înlăuntrul a două ore, al unei zile, al unui singur spațiu de joc, un întreg proces dramatic. Efortul acesta este remarcabil aici, mai cu seamă în ceea ce privește construcția dramaturgică ce se prezintă încă, în unele piese, nu îndeajuns de logic închegată. Mirodan pleacă de la situații-limită și caută să-și rezolve problematica înlăuntrul acestor situații-limită. Uneori, ele îi joacă mici feste, nelăsîndu-l să dea fiecărui personaj greutatea specifică cuvenită. Dar acestea sînt dificultăți ale căutării.

Discuțiile pe care le organizăm nu sînt inițiate numai pentru viitorul mai îndepărtat al dramaturgiei noastre, ci, în primul rînd, pentru viitorul foarte apropiat al pieselor în discuție. Al. Mirodan va reține, sper, ce este util din încrucișarea de păreri mărturisite în jurul noii sale lucrări. Nu este vorba de a lua totul sau nimic, ci de a selecta din observații ceea ce crede că este folositor pentru o eventuală îmbunătățire a piesei.



AL. MIRODAN

Mulțumesc redacției revistei „Teatrul" și tuturor celor prezenți pentru participarea la discuție, subliniind că părerile expuse de vorbitori constituie un bun prilej de meditație. Cîteva observări:

1. Obiectivul principal al piesei l-a format realizarea unui nou tip de erou contemporan, în persoana comunistului și activistului de partid Ceteraș. El — Ceteraș — este și vrea să fie, în gîndirea autorului, factorul esențial al piesei, determinînd prin influența sa (deși, aparent, se află cîteodată într-o postură exterioară întîmplărilor) mișcarea faptelor și oamenilor.

2. Deosebirea de „natură" dintre partea I și partea a II-a, care zdruncină „unitatea" piesei și care a fost semnalată în cuvîntul unor vorbitori, este reală, dar voită. Autorul și-a propus aprioric o schemă asemănătoare — dacă paralela poate fi admisă — cu aceea a unei curse de demi-fond, unde, după primele tușe alergate într-un tempo mai lent, implicînd „studiul" adversarilor, strategic și tactic (partea întîi), urmează, la focul pistolului, un ultim tur (partea a doua, deci), în maxima viteză cu putință, un tur de „mișcare" relativ pură, în care atletul se dezlănțuie fără abuz de „probleme" pînă la capătul spiritului și al puterilor.

3. Cîțiva vorbitori au observat că *Noaptea e un sfetnic bun* e populată în exclusivitate de personaje pozitive. Și, pornind de la această constatare, și-au exprimat îndoiala cu privire la „realismul" unui asemenea tip de teatru. Nu subscriu. Nu neg. Într-adevăr, dacă îngăduim satirei să aducă pe scenă numai păcătosul și-ale lui păcate (*Scrisoarea pierdută* nu oferă nici un model de urmat), fără a-l acuza pe autor de unghi îngust, de ce n-am admite și procedeul invers? Am înaintea ochilor niște frezia galbene de Ciucurencu, pe o față de masă albă, și nu-mi vine să-i reproșez pictorului că n-a aruncat o pată de cerneală pe tablou, întru evitarea „idilismului". Lumina e veridică...

Eugenia Popovici (Kartaşova), Marcel Anghelescu (Kartaşov), Valeria Nanci-Birlic (Nina), Gh. Popovici-Poenaru (Ghenadi), Ovid Teodorescu (Babkin)

PREMIERE

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"

„SURÎSUL COSTĂ UN MILION" de A. Sofronov

Regia: Sică Alexandrescu şi Marcel Anghelescu

Viorica Cernucan (Irina) și Octavian Cosmuța (Matei)

PREMIERE

De la dreapta la stînga : **Maria Cupcea (Bunica), Bucur Stan (Petru) și Melania Ursu (Caterina)**

Teatrul Național din Cluj

„CITADELA SFĂRÎMATĂ" de Horia Lovinescu

Regia: C. Anatol

EDUARDO DE FILIPPO

INVENȚIE ȘI TEHNICĂ ÎN COMEDIILE MELE

Eduardo De Filippo a fost vizitat, la Roma, de colaboratorul nostru, Florian Potra, prin care ne-a transmis următorul articol în legătură cu împrejurările în care au luat naștere piesele sale și cu procedeele folosite în elaborarea acestora.

Ar trebui, firește, să vorbesc întîi despre inspirație ; totuși, voi vorbi întîi despre tehnică. Inspirație poate să aibă toată lumea : toți pot să fie inspirați în munca pe care o fac, în sectorul lor — și inginerul, și arhitectul. De fapt, se povestește că un arhitect din antichitate, trebuind să construiască un pod, într-o vreme cînd nu exista încă betonul armat, își studia planurile ca să vadă cum poate prelungi podul. Văzîndu-i ezitarea, un muncitor zidar îi zise : „Domnule arhitect, ce atîta bătaie de cap, n-avem decît să facem pod peste pod". Aceasta a fost o inspirație ; într-adevăr, arhitectul urmă sfatul muncitorului, și cîte poduri-peste-pod nu vedem și în zilele noastre, răspîndite în toată lumea ! Inspirația poate s-o aibă oricine, dar e nevoie de tehnică.

Unde se învață tehnica teatrală, în care școală, în care academie ? Da, azi avem o academie de artă dramatică, dar în ea se intră la douăzeci de ani, la optsprezece. La școală, de exemplu, în abecedare, nu există cuvîntul actor. Eu m-am aflat în mare încurcătură, jur, cînd fiul meu a început, la șase ani, să frecventeze școala și a întîlnit în abecedar diferite meșteșuguri, meserii și profesiuni. L-a găsit pe tîmplar, l-a găsit pe fierar, l-a găsit pe cizmar, pe croitor — meseriile cele mai modeste, dar nu l-a găsit pe actor și, naiv, cu naivitatea celor șase ani, m-a întrebat : „Tată, tu ce meserie ai ?" „Ei — zic —, uite, meseria mea e veche ca lumea și modernă ca viitorul, n-ai s-o găsești în nici un abecedar, pentru că cuprinde toate meseriile și profesiunile. Eu nu sînt doar actor, eu mă ocup de teatru, de spectacole, și pentru «a face» un spectacol trebuie să cunoști pictura, muzica, sculptura ; trebuie să cunoști tot ce nu se poate învăța la școală, trebuie să asuzi asupra cărților, trebuie să studiezi singur. E nevoie de mulți ani ca să atingi gradul de cultură necesar pentru a monta un spectacol". Zice : „Dar tu cum ai făcut ?" Eu am început chiar de la nimic, am început cu primele reprezentații rudimentare, cu spectacole foarte modeste, cu spectacolele măscăricilor, cu spectacole de mîna a treia, unde am putut să învăț totul de la actori bătrîni. De la bătrînii conducători de trupă, eu am învățat o meserie care nu se sfîrșește niciodată.

Oricine și în orice clipă mi-ar povesti o întîmplare de familie, eu fac imediat din această întîmplare o piesă în trei acte. Mi se descrie un tip oarecare, și eu imediat fac din el un personaj pentru o piesă. Tehnica e importantă. Și cucoanele au o mare pasiune pentru artă ; cucoanele simt nevoia să se îmbrace și, în consecință, au inspirație pentru o rochie frumoasă. Dar trebuie să meargă la croitoreasă, care să le-o coasă, la croitorul de lux, care să le-o încheie, pentru că ele pot să gîndească modelul, dar nu-l pot realiza. De pildă, inspirația m-a mînat să observ cu ascuțime, să observ minut cu minut, pînă la a nu mai vedea ceea ce se întîmpla în jurul meu. Știți unde am găsit, adeseori, dialogurile pieselor mele ? La tribunal. În sălile tribunalului am asistat la cauze de necrezut, am auzit cum martorii își susțin depozițiile ; cînd aveam 14—15 ani, primele studii le-am făcut acolo ; mergeam la tribunal și nu mă mișcam de acolo, rămîneam ore întregi să ascult oamenii aceia care depuneau, care se apărau, care acuzau, care spuneau minciuni — și se vedea imediat cînd spuneau minciuni, pe loc, parcă le aveau scrise în frunte. Apoi, strada ! Strada m-a învățat o mulțime de lucruri, toată tehnica teatrală, mai ales străzile din Napoli. Napoli e un teatru imens ; toate străzile din Napoli sînt parcă niște scene, toți se poartă ca niște actori ; înainte de a ieși din casă, își iau poze în fața oglinzii, și înainte să iasă pe poartă, au și început să „joace" (să se comporte ca actori), și-au și compus o atitudine, și-au creat tipul, au și început să-și interpreteze personajul pe care vor să-l poarte pe stradă — nu acela pe care de fapt îl au în ei înșiși. Și atunci, iată că trebuie să ai această posibilitate, să înțelegi care e personajul adevărat al unui ins și care e cel purtat pe stradă.

Se spune că publicul rîde la reprezentațiile mele. Să vă spun ce mi s-a întîmplat o dată, în legătură cu această tehnică pe care am întrebuințat-o în teatru — de a aduce personaje adevărate, din viață, pe scenă (bineînțeles, recurgînd și la fantezie, dar la bază stă realitatea). Iată de ce personajele sînt umane. Într-o dimineață m-am dus la cafenea ; era foarte devreme, voiam să iau un capuținer, și trebuie să mărturisesc că nu eram deloc vesel, pentru că mă îndreptam spre Via della Conciliazione, la fisc, să-mi plătesc impozitele. Îmi sorbeam capuținerul cînd intră unul pe care l-oi fi văzut de vreo două-trei ori în viața mea — dar unul din aceia care se bat imediat pe burtă cu tine, care devin imediat familiari, care, dacă te-au văzut o dată, se socotesc imediat prieteni cu tine, zicînd : „Știți, eu îl cunosc pe De Filippo", dar, de fapt, nu-i adevărat. Omul meu, însoțit de un prieten, intră foarte vesel. N-am înțeles niciodată cum e posibil să fii vesel între orele 8,30 și 9 dimineața, ăsta în schimb era euforic, crăpa de sănătate (și apoi, pe mine mă enervează oamenii prea plini de sănătate). A intrat și m-a recunoscut : „Ia te uită, De Filippo : ce mai faci ? etc.". Trebuie reținut faptul că era foarte vesel. „Ce mai faci, Eduardo, pot să-ți fac cinste ?" ; zic : „Mulțumesc, am și luat un capuținer". El, cu bonul în mînă : „Atunci, hai să bem împreună, dar întîi să-ți prezint pe inginerul..." spunînd aceste cuvinte cu mare seriozitate. Apoi, schimbîndu-și expresia, rîzînd : „Eduardo De Filippo". Zic. „Iartă-mă, de ce ai rostit «inginer D Enrico» cu o față serioasă, gravă, și apoi rîzînd : «Eduardo De Filippo»?" Și adaug: „Vezi că n-ai nimerit-o, pentru că eu sînt cel care-l aduc pe inginerul D' Enrico pe scenă ; cel care stîrnește rîsul e D' Enrico, nu eu, ai înțeles ?"

Așadar, inspirația — cum scriam mai înainte — o poate avea oricine ; ceea ce lipsește unora dintre autori e tehnica, din care cauză nu-și pot duce piesa la succes. Tehnica e importantă, eu am dobîndit-o în decursul anilor și prin experiențele avute cu teatrul însuși, cu publicul, cu lumea care a venit în cabina mea, în spatele scenei. Am început să scriu piese de teatru și am ajuns la 45 de comedii, în trei volume. Cînd, în 1950, editorul Einaudi a ținut să adun în volum piesele mele, cerîndu-mi un titlu pentru toate trei volumele, eu i-am spus : „Cantata zilelor cu soț și cantata zilelor fără soț". Mă refeream la piesele dinainte de război și la cele de după război. Comediile de dinainte de război erau zile cu soț, erau primele comedii amuzante, de la *Sic-sic, scamatorul vrăjitor* la *Crăciun în casa Cupiello*. Dar zilele fără soț au început să se cam tulbure pe vremea aceea. Am început cu *Napoli, orașul milionarilor,* pe care l-am scris în 1945, cînd, după Eliberare m-am găsit la Napoli și am asistat la priveliștea acestui oraș ocupat de americani. Închipuiți-vă că în port erau 2000 de vase, ce aspect putea să aibă orașul acesta ! Frecventam pe vremea aceea o tavernă napolitană, unde mă duceam să iau cafeaua, se numea „Donn' Amalia". Donn'Amalia vindea cafeaua, iar eu găseam acolo toate aceste personaje ; cutreierînd străzile orașului, mi-a venit inspirația de a scrie *Napoli, orașul milionarilor* ca pe un lung articol, şi printre personaje am pus un nume „Settebellizze" (Şapte frumuseţi). Settebellizze era un cuţitar napolitan, care în timpul acela făcea bursă neagră. În comedia mea, bineînţeles. Desigur, acest nume eu îl mai auzisem, nu-mi era nou, l-am auzit rostit, mi-a plăcut ca eufonie, aşa că printre personaje l-am aşezat pe acest Settebellizze, cu toată istoria lui, o istorie născocită, fireşte, o istorie de traficant la bursa neagră. Settebellizze era amantul donnei Amalia, altă traficantă la bursa neagră, în taverna unde vindeau cafeaua, unde făceau negoţ cu briliante, cu paste făinoase, cu untdelemn. *Napoli, oraşul milionarilor* e destul de cunoscută acum şi în Romînia: prima reprezentaţie am dat-o însă pe vremea cînd nemţii erau încă la Florenţa şi eu jucam *Napoli, oraşul milionarilor* la Teatrul San Carlo din Napoli, întrucît toate celelalte teatre erau rechiziţionate. Şi iată că am avut o inspiraţie bună, fiindcă după spectacol mă duc să cinez şi văd că ajunge la masa mea o sticlă de şampanie. Patronul restaurantului îmi zice: „Vedeţi, vi-o trimite domnul de colo". Era un tip cu mînecile cămăşii suflecate, o cămaşă de mătasă, cu un fişiu, iar tipul mă privea. Eu zic: „Îi mulţumesc, spuneţi-i să vină la masa mea, să bem împreună". El vine la masa mea şi zice: „Eu sînt Settebellizze". Care va să zică, cel cu istoria cu „şmecherul". „Cum de aţi scris despre afacerile mele?" „Păi — zic —, eu n-am scris despre afacerile dv. pentru că nu le cunosc." „Ba nu, dv. aţi scris toată povestea mea. Cînd am citit pe afiş Enrico Settebellizze, fiindcă pe mine mă cheamă Enrico Settebellizze, am luat o lojă şi am venit la teatru. Eu umblu înarmat. Şi m-am dus în lojă cu soţia mea. A început spectacolul, şi dv. mi-aţi povestit toată istoria. Eu am fost amantul femeii ăsteia, donn' Amalia". Din fericire, în piesă eu am înfăţişat un Settebellizze care în actul III se răzgîndeşte — pentru că piesele mele au totdeauna o finalitate umană —, se răzgîndeşte şi se duce la don Gennaro Jovine (soţul donnei Amalia), fostul prizonier, şi zice: „Să ştii că între mine şi nevasta ta n-a fost nimic, eu am respectat-o pe femeia asta, şi fiindcă acum trebuie să plec în Sicilia şi, noaptea, pe camioane, te poţi trezi cu un glonţ de revolver sau de carabină, eu trebuie să-ţi spun că nevasta ta e o femeie cinstită etc". „Dacă dv. aţi fi spus contrariul — eram cu nevastă-mea —, v-aş fi împuşcat din lojă. Dv. mi-aţi fi distrus viaţa". Închipuiţi-vă, eu am scris toată istoria acestui personaj fără să-l fi cunoscut, fără să-l fi văzut vreodată. Inspiraţia poate duce la realitate. Cînd am scris *Blestematele fantome*, am găsit punctul de plecare într-o şedinţă spiritistă. Era acolo un profesor care avea un partener, un escroc, fireşte. Am fost invitat la această şedinţă: era acolo acest profesor, bineînţeles cu barbă, machiat la perfecţie, iar partenerul se chema Pecorari. Făceau nişte experienţe ciudate, dădeau la iveală lumini, obiecte, dar înainte să se adune toate personajele invitate, eu am vorbit o clipă cu el. „Dv. credeţi în spirite?" zise. „De, eu unul chiar că nu cred", i-am răspuns. „Rău, dv. trebuie să credeţi, pentru că fantomele există, fiţi sigur". Zic: „Dar cum puteţi admite aşa ceva, astea-s fenomene de sugestie, hai să zicem de fluid, de electricitate, eu nu mă prea pricep la d-al de-astea, nu pot să vă spun despre ce e vorba". Zice: „Nu, nu, sînt chiar fantome. Gîndiţi-vă că, de vreo trei luni, mă întorc acasă după şedinţele mele — locuiesc la etajul III —, urc scările, deschid uşa şi mă întîmpină un domn, un tînăr, îmbrăcat în gri, eu îl las să treacă, el iese, mă salută şi se duce". Zic: „Domnule profesor, sînteţi însurat?" El îmi zice: „De ce?", iar eu: „Soţia dv. nu se sperie de tipul ăsta?" Zice: „Ea nu-l vede". Iar eu am scris *Fantomele*. Pe această simplă replică, cu această inspiraţie, am scris *Fantomele*.

Filumena Marturano. A fost la mine acasă un domn care mi-a povestit o întîmplare, aproape identică, despre o femeie care a izbutit să fie luată în căsătorie *in extremis*. Mi s-a părut un fapt cu adevărat important. În schimb, îmi lipsea ideea unei desfăşurări captivante, şi mă gîndeam la acest subiect, mă gîndeam ce se poate face din el. Îi dau trei fii femeii ăsteia, şi ce-i cu asta? Am început să scriu actul I, mai precis, am scris actul I în 12 ore, noaptea. Pentru actul II, n-aveam nici o inspiraţie, nu ştiam nimic. Am rămas toată noaptea pe gînduri. „Zic: asta are trei fii, şi acum ce mă fac cu aceşti trei fii?" Dar a venit o străluminare de o singură clipă, în timp ce gîndeam dialogul: căsătoria e nulă, articolul din Codul Penal o anulează, fiindcă e încheiată *in extremis*, trebuie s-o perfecţionăm, ea, care e o analfabetă, nu ştie. Domenico Soriano, în schimb, pune un avocat care poate anula căsătoria, şi-atunci? Unica săgeată veninoasă e aceasta: unul din cei trei fii e al lui, al lui Domenico Soriano. Şi nu ştim dacă Filumena a spus adevărul în clipa aceea. Mi s-a părut atît de frumoasă această întorsătură încît — era o noapte de vară — m-am sculat din pat şi am scris actul II în 4—5 ore. Asta e inspiraţia. Recitesc piesa şi pot garanta că e adevărul adevărat, şi am impresia că n-am scris-o eu. Citesc piesa, citesc anumite pasaje și nu-mi aduc aminte să le fi scris. Astăzi, *Filumena Marturano* a făcut înconjurul lumii, o joacă 150 de teatre în Uniunea Sovietică, e reprezentată — nici mai mult, nici mai puțin... la Tokio. *Filumena Marturano* a pătruns pretutindeni, *Filumena Marturano* a avut interprete fără număr, în Franța, pe Valentine, în Germania, pe Ketty — care, pe deasupra, a dorit să aibă șalul sororii mele, Titina, creatoarea rolului. Asta e o anecdotă simpatică. Mi-a scris: „Trebuie să joc rolul acesta și mi-e frică, trimite-mi șalul Titinei." Dintre toate aceste reprezentații n-am putut urmări decît pe cea franceză și pe cea rusă. Mă găseam, acum șapte ani, în U.R.S.S. și am văzut această reprezentație și garantez că am rămas cu adevărat surprins.

Actualmente, *Fantomele* sînt jucate la Tokio și mi-au trimis o dare de seamă cu toate fotografiile: pare o reprezentație făcută în Italia. Actorii sînt îmbrăcați după moda italiană, cu implicații italienești, cu decoruri europene, pare-se un mare succes. *Fantomele*, în Japonia! O simplă inspirație a unei singure clipe.

Sîmbătă, duminică și luni. Am scris această comedie care se bazează pe nimic (se bazează pe un fel de mîncare, pe *ragù*: pe *ragù*-ul de duminică). Iubirea curată, care ține de treizeci de ani, între două ființe, atît de importantă, atît de frumoasă, atît de sănătoasă, această familie care vrea să meargă înainte, să evolueze, care vrea să atingă niște ținte, care vrea să obțină bunăstarea prin nepot... În plus, generația veche, reprezentată de bunicul pălărier. Drama se naște numai din faptul că soțul a găsit că *ragù*-ul nurorii e delicios, și soția, geloasă din pricina acestei aprecieri, își clocește gelozia pînă la catastrofa finală, pînă în actul III, cînd se limpezesc toate aceste sentimente și se regăsesc raporturile exacte, se regăsesc acele sentimente trainice care sînt tocmai acelea ce ne unesc, ce ne țin împreună, ne conduc și ne dau un scop în viață. Eu mă gîndeam că am scris o comedie pur italienească, mai cu seamă meridională, napolitană; comedia a fost tradusă în limba indiană, în limba rusă — mă rog, rușii îmi reprezintă toate piesele —, dar chiar în indiană! Comedia a fost tradusă de Sonali Das Gupta, soția lui Rossellini, care e scriitoare, o femeie bine pregătită. „Dar la voi nu există *ragù*-ul". „Noi, în India, n-avem *ragù*, dar avem un pește pe care-l gătim într-un anume fel și sîntem geloase una pe alta din pricina acestei specialități." Sînt sentimente universale, ajungi pînă în India, inspirat de un simplu fel de mîncare. *Sîmbătă, duminică și luni* a avut la Teatrul Quirino din Roma 90 de reprezentații, cu săli epuizate, la Milano, la fel, la Napoli, la fel, la Genova, idem; a avut succes pretutindeni, în toată lumea. Inspirația poate fi găsită pretutindeni, în orice colțișor, iar Napoli e izvorul, Napoli e locul unde în orice colț găsești un personaj ce poate fi de teatru.

În *Primarul raionului Sănătatea*, doctorul care-i vindecă pe cuțitari, doctorul care coase clandestin burțile „guappilor", e un personaj care există într-adevăr și pe care eu l-am cunoscut. E un personaj care, cu mulți ani înainte, trăia în raionul Sănătatea din Napoli, și cuțitarii recurgeau la el! După orice rănire, după orice gîlceavă sau ceartă care se termina rău, cu lovituri de cuțit, mergeau la acest medic, care trebuia să le coasă burțile, noaptea, trebuia să coasă aceste răni, și era socotit de „guappi" ca un părinte, ca o persoană din familie! Îi trimiteau pești de Crăciun, prăjituri de Paști etc.; dar, firește, domnul acesta își îndura soarta de voie-de nevoie, nu-i plăcea meseria asta. Într-o zi, „guappi" l-au invitat la un prînz la iarbă verde. El, la drept vorbind, nu voia să meargă: „Veniți cu toată familia, aduceți-i pe toți". „Dar, vă rog, nu pot". Pînă la urmă, acceptă însă această silnicie și se prefăcu bucuros de invitație, scoase o jachetă mai curățică, fiicele se îmbrăcară cu ce aveau mai bun și plecară la țară. Cînd prînzul era în toi, sosi poliția și-i arestă pe toți, iar cuțitarul acesta — căruia îi cunosc și numele, dar nu-l pot destăinui, și care e protagonistul comediei mele *Primarul raionului Sănătatea* — dezlănțui o adevărată răzvrătire: „Nu, pe domnul profesor, nu, e o persoană cumsecade, nu aveți voie să-l perchiziționați". „Noi nu cunoaștem pe nimeni", și-l perchiziționară și pe profesor, apoi îi duseră la poliție, fiindcă purtau arme fără permis. Profesorul și toți ceilalți au fost apoi eliberați. Cîteva seri după aceea, sună pe neașteptate soneria de la casa profesorului. „Domnule profesor, domnule profesor!" „Ce-i, un rănit?" „Nu, nu" — și un tînăr îi înmînă un plic. Profesorul deschise plicul și înăuntru găsi mustața sergentului care-l perchiziționase.

Aș putea să povestesc mii de asemenea întîmplări. Cînd am scris *Minciuna are picioare lungi*, a fost o altă idee luată de la un personaj nu prea cinstit, soțul doamnei Cicolella, aceea care-l cunoscuse pe căpitanul american și care voia să plece cu el, cu căpitanul care-i promisese că o divorțează. Și acest bărbat (care, la rîndul său, se trezise, trădat, departe de Napoli, plecat în interes de serviciu, avusese legături cu o altă femeie, la Grosseto, o femeie de la care aştepta un copil) se întoarce la Napoli şi-şi găseşte nevasta însărcinată cu căpitanul ăsta american; toate acestea mi le-a povestit insul amintit. Mi-a spus: „Mă înţelegeţi, eu mă aflu în aceste condiţii, soţia mea vrea să fugă cu acest căpitan", şi-mi istorisi toată povestea cu minciunile. Iar eu am scris comedia *Minciuna are picioare lungi*. Bineînţeles, mi-a cam fost teamă că insul se va răzvrăti, pentru că faptele erau identice. În schimb, m-am întîlnit cu acest domn, care-mi zise: „Aţi scris piesa aia chiar despre ceea ce mi s-a întîmplat mie şi nevestei-mi, cu căpitanul american". „Da — zic —, pe ocolite". „Ce «pe ocolite», toată întîmplarea e exact la fel, nu m-aşteptam la asta din partea dv.". „Vedeţi, eu mă folosesc de asemenea puncte de plecare". „Nu, nu: m-aţi supărat doar pentru că nu mi-aţi oferit un fotoliu gratis la premieră".

De curînd, am primit din Calabria o scrisoare foarte amuzantă, o scrisoare ce-mi va oferi un material util, şi, fireşte, ajutat de inspiraţie, voi duce la bun sfîrşit o piesă. În Calabria există un tînăr de 23 de ani care, acum un an sau doi, s-a dus la bărbier. Bărbierul care i-a ras barba — poate cam neîndemînatic — i-a făcut o tăietură adîncă în obraz. Atunci tînărul s-a jurat să nu mai meargă la bărbier şi, de frica tăieturii, şi-a lăsat să crească o barbă lungă-lungă. Dar, în micile orăşele, şi o barbă poate deveni subiect de distracţie, poate deveni motiv de petrecere, şi lumea a început să zică: „Trebuie să-ţi tai barba", „Nu, nu mi-o tai". Asta, anul trecut. „Atunci, ţi-o joci pe bani". „Bine, mi-o joc pe o sută de lire partida". El cîştigă mereu de-atunci, şi trăieşte jucîndu-şi barba pe bani. Latura într-adevăr umană a acestui fapt e că, la un moment dat, în comuna respectivă s-au întîmplat asemenea dezordini încît a intervenit poliţia. El a rezistat poliţiei, dar l-au vîrît într-un balamuc, crezîndu-l nebun, şi acolo i-au tăiat barba. Omul acesta a înnebunit cu adevărat. A ieşit din balamuc, şi-a lăsat barba să crească la loc şi mi-a scris că vrea să vină la televiziune. „Eu pot să vin la televiziune, pot să joc un rol, pot povesti păţania mea, pot să fac pe actorul, alături de dv." — fiindcă, pe de altă parte, toţi cred că a face pe actorul e un lucru foarte uşor.

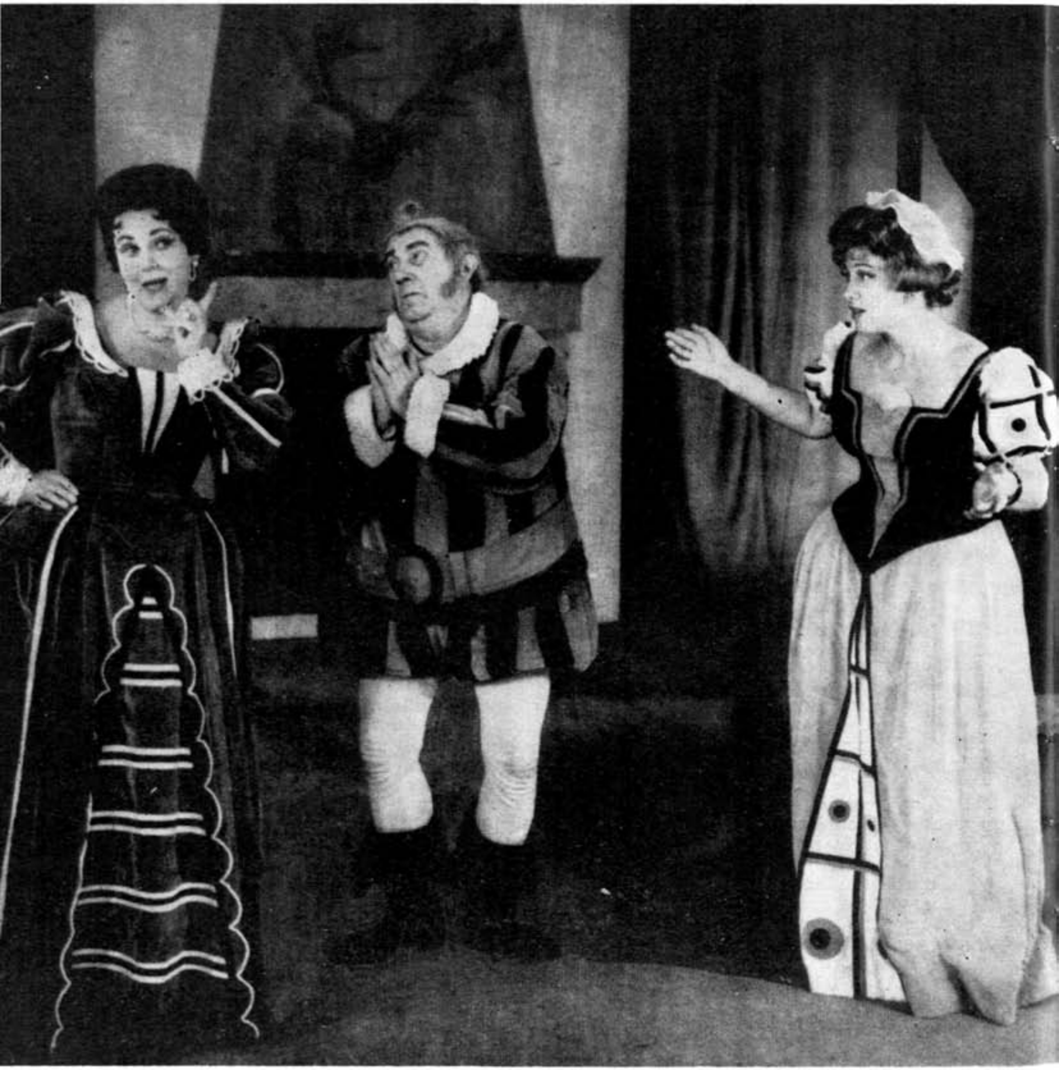
Toată lumea crede, de asemenea, că e foarte uşor să scrii o piesă de teatru. Vine la mine tatăl unui băiat şi-mi zice: „Domnule De Filippo, îl am pe băiatul ăsta de 16—17 ani; ăsta la şcoală n-a vrut să facă nimic, nu ştie să facă nimic, nu vrea să facă nimic, şi atunci mi-am zis: hai să-l duc la De Filippo, să se facă actor". Şi, în schimb, nu ştie că trebuie să asuzi, să studiezi cu adevărat temeinic. În prezent am la televiziune al doilea ciclu de comedii, lucrez la punerea în scenă a lucrării *Tommaso d' Amalfi*, am lucrat la un film pentru Sophia Loren, plecînd de la un fapt adevărat, un film într-adevăr amuzant. E vorba de o femeie napolitană din popor, din cartierul Forcella, care face contrabandă de ţigări şi e pedepsită cu o amendă de 28 mii de lire, dar ea nu plăteşte amenda şi i se sechestrează mobilele. Femeia rupe sigiliul de pe mobile şi le vinde. Pentru această infracţiune trebuie să facă peste 700 de zile de închisoare. Sau să plătească, sau să facă 700 de zile de închisoare. Ea n-are bani, poate plăti jumătate, ca să reducă din închisoare; cealaltă jumătate însă trebuie, vrînd-nevrînd, s-o facă, pentru că vinderea mobilelor sub sechestru e o infracţiune penală, de care nu poate scăpa. Dar un avocat din Napoli o vede şi-i zice: „Nu te pot aresta fiindcă eşti însărcinată". De fapt, există un articol în Cod care interzice arestarea femeilor în stare interesantă, pînă la şase luni după alăptare. Şi atunci femeia toarnă şapte copii în şir, făcînd contrabandă fără să fie arestată. De fiecare dată cînd plutonierul-major vine la ea acasă cu mandatul de arestare, ea îşi arată pîntecul, şi totul e în ordine. Fireşte, cazul acesta al femeii din Forcella n-a rămas un fapt izolat, ci l-au imitat toate celelalte. Acum, pe străzile de-acolo nu întîlneşti decît femei cu burta mare, aşa că în cartier domneşte matriarhatul: soţii stau acasă şi văd de bucătărie, de copii, iar nevestele, cu burţile lor mari, fac contrabandă; soţii ar putea fi arestaţi, ele însă nu. Dacă aş fi născocit din senin filmul pentru Sophia Loren, lumea ar fi spus: „Asta e teatru", „Asta-i o farsă". Garantez că n-am pus niciodată vreun element de farsă pură în spectacolele mele, n-am pus nimic care să nu fie riguros autentic, care să nu fie luat de pe stradă, din defectul vreunui personaj, dintr-o dispută, din dialogul unor persoane. Am urmărit doar şi am adîncit ceea ce luasem din lumea reală, şi am adus pe scenă, cu tehnica tuturor farselor, a tuturor pieselor pe care le-am putut juca încă pe timpul cînd aveam 12—13 ani, pînă la 27—28 de ani. Am jucat repertoriu francez, repertoriu italian — repertoriu napolitan, vechile farse ale lui Pulcinella; cunosc toate mijloacele, toate vicleşugurile, toate elementele pentru a coase şi a duce la bun sfîrşit, pe de o parte tehnica, pe de alta — inspiraţia. Dar pentru amîndouă trebuie să cheltuieşti o viaţă de om...

PREMIERE

Teatrul de Stat din Oradea (secția maghiară)

„NEVESTELE VESELE DIN WINDSOR" de Shakespeare

Regia: H. Borbath Magda



Szokolsi Zsuzsa (D-na Page), Soli Miklós (Falstaff) și Ferenczy Anna Mária (D-na Ford)

Teatrul de Stat din Brăila

„FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ" de Shakespeare

Regia: D. Dinulescu

Virginia Veber (Caterina) şi Petre Simionescu (Petruchio)

Nicolae Budescu (Tranio), Petre Cursaru (Biondello) şi Mircea Valentin (Lucentio)

Petre Simionescu (Petruchio) şi Nae Nicolae (Grumio)

trăsături contemporane în arta actorului

Arta realistă a spectacolului a căutat întotdeauna să răspundă unor cerinţe specifice ale literaturii dramatice. Garrik, despre care s-a spus că rîdea cu jumătate de faţă, iar cu cealaltă plîngea, aducea pe scenă contrastele shakespeareene. Recomandările lui Diderot cu privire la jocul lipsit de sensibilitate al actorului reflectau raţionalismul accentuat al dramaturgiei iluministe. Sistemul aşa-numitelor „emploi"-uri — specializarea actorilor pentru genuri şi roluri fixe — îşi are originea în diferenţierea strictă, fizică şi psihică, a principalelor categorii de personaje ale teatrului clasic. Romantismul a pus artei actoriceşti amprenta „exaltării necondiţionate a individualităţii"[1], specifică dramei romantice.

Dramaturgia realistă contemporană se orientează spre dezbaterea de idei. Ea îşi îndreaptă atenţia nu în primul rînd asupra avatarurilor individului, ci a relaţiilor acestuia cu societatea, a înfruntării dintre clase şi dintre concepţiile cu privire la destinele societăţii omeneşti.

Corespunzător acestor preocupări, se naşte tendinţa spre spectacolul de idei, întemeiat pe o poziţie socială şi filozofică militantă; dintr-o artă a protagonistului, teatrul redevine o artă a ansamblului şi capătă o mare însemnătate figura conducătorului artistic al acestui ansamblu — regizorul; apare un nou tip de actor, pe care l-am putea numi „actorul cu idei", actorul cult, cu o atitudine cetăţenească activă şi cu un puternic spirit de echipă; în fine, noile forme dramatice îmbogăţesc realismul scenic şi oferă teren unei varietăţi de stiluri regizorale şi interpretative, menite să dea spectacolului un viu caracter popular.

Căile de dezvoltare a artei spectacolului sînt multiple, iar unele se află abia în curs de elaborare. Nu ne propunem aici decît să schiţăm cîteva jaloane.

Vorbind despre specificul conflictului şi acţiunii dramatice în piesele lui Cehov şi Gorki, criticul I. Iuzovski[2] subliniază că, în ambele cazuri, nu ciocnirile „particulare" dintre personajele aflate în scenă se află pe primul plan, ci un conflict cu caracter *general*. „Într-adevăr — scrie el, cu privire la teatrul lui Cehov — aceste personaje nu se opun atît unul altuia (deseori se pare că stau chiar alături) şi nu se referă atît unul la altul, cît la un adversar care nu este prezent printre ei, care se află dincolo de cadrul scenei, un adversar căruia i se adresează direct sau indirect, cu care intră în raporturi dramatice. Legătura dintre personațele piesei și acest adversar invizibil, dar vădit și permanent simțit, creează dramatismul piesei, conflictul ei fundamental." Acest adversar este lumea ostilă în care trăiesc eroii cehovieni, Rusia burghezo-moșierească. În piesele lui Cehov apare și cîte un reprezentant al acestei lumi (Natașa din *Trei surori* sau Serebreakov din *Unchiul Vania),* dar numai ca un simbol, „ca un indiciu și o aluzie la existența acestui adversar principal". A identifica un asemenea personaj concret cu realitatea exterioară ostilă înseamnă — arată Iuzovski — a slăbi și minimaliza conflictul piesei. „Nu degeaba eroii lui Cehov vorbesc și în dialoguri și în monoloage despre viață — despre viața la care năzuiesc, spre care tind și pe care o cheamă, și despre cea reală, existentă, pe care o resping, o reneagă și ale cărei victime sînt. Dacă, în mod conștient sau inconștient, ei ignorează acest adversar real, cu care duc o luptă inegală și tragică pentru ei, monoloagele și replicile lor, înseși sentimentele și gîndurile lor se ofilesc, se pierd în abstracțiuni lirice, apar și dispar în stil impresionist, *eroii rămînînd inactivi."*

---

[1] Giovanni Calendoli, *l'Attore. Storia di un arte*, Roma, 1959, p. 486.

[2] *Tradiţiile dramei ruseşti*, „Teatr" nr. 1, 2 şi 3/1958 (v. şi „Probleme de teatru şi cinematografie", nr. 2, 3 şi 4 din 1958).

La Gorki, observă criticul în continuare, conflictul general îl constituie lupta grupurilor sociale, delimitarea ideologică dintre clase. „Se înțelege că aspirațiile și interesele individuale își au rolul lor, dar nu hotărîtor, ci accesoriu, manifestîndu-se ca *pretext* și nu ca o *cauză,* ca întîmplare, ca latură exterioară a unor tendințe mai profunde, care călăuzesc aceste persoane..." În *Micii burghezi,* de pildă, Gorki își împarte eroii în tabere : „Nil și Bessemenov sînt personajele principale ale celor două tabere, dar relațiile dintre ei nu sînt rînduite după tradiție, ca o luptă între doi indivizi, ca un *duel* între eroi, deși ei reprezintă, în măsura cea mai deplină, în împrejurările date, grupurile sociale respective. Ei sînt figurile centrale de ambele părți ale acestei mese de șah, dar fără armata de «pioni» și figuri secundare jocul se oprește și nu face nici un pas mai mult. Lupta are un caracter de masă". Iuzovski demonstrează astfel că la conflictele pieselor lui Gorki participă *toate* personajele, fără excepție ; dacă însă regizorul face abstracție de acest conflict general și se oprește doar asupra relațiilor individuale dintre personaje, dacă el reduce o piesă ca *Azilul de noapte* la triunghiul amoros Pepel-Natașa-Vasilisa, atunci multe personaje vor părea „inutile", discuțiile lor — „de prisos", iar textul, în ansamblul lui, greoi, lipsit de dinamism. Asemenea eșecuri am văzut și noi, pe scenele romînești, fie că regizorul se consola cu gîndul că dramaturgia lui Cehov și Gorki este „lipsită de acțiune" și o prezenta ca atare, fie că punea în centrul atenției măruntele conflicte particulare, golite de semnificații largi, transformînd drama de idei (inclusiv în cazul unor piese de Ibsen, Shaw) într-o banală melodramă.

Ce rezultă de aici ?

1) Că în spectacol acțiunile și cuvintele personajelor nu capătă sens decît în funcție de *ideea* generală a piesei, care o străbate ca un fel de curent subteran, unificînd-o, constituind mesajul, ceea ce Stanislavski numea „supraproblema" ei.

2) Că spectacolul urmează să oglindească nu doar ciocnirea de interese și caractere dintre cei cîțiva eroi aflați în scenă, ci un conflict care privește întreaga societate, inclusiv publicul din sală. Dramoleta și comedioara de salon s-au perimat. Începe epoca spectacolului popular.

3) Că „atmosfera" și dramatismul spectacolului se realizează cu participarea activă a tuturor interpreților și a figurației, și nu numai a unor protagoniști. Epoca spectacolului solistic a luat sfîrșit. Teatrul devine (sau redevine) o artă colectivă.

4) Că jocul actoricesc, decorul, lumina și alte mijloace tehnice alcătuiesc un tot unitar, subordonat concepției de ansamblu. Naturalismul și meșteșugăria nu mai au ce căuta pe scenă. Începe epoca realismului modern, a teatrului subtil, poetic.

Nu întîmplător sistemul lui Stanislavski a luat ființă în strînsă legătură cu reprezentarea pieselor lui Cehov și Gorki. Trăsături asemănătoare acestora, în ce privește construcția conflictului și acțiunii scenice, întîlnim la mulți dintre dramaturgii de frunte din secolul nostru. Ca și la Cehov, eroii unor lucrări ale lui Arthur Miller se găsesc în conflict nu atît cu niște inamici vizibili pe scenă, cît cu realitatea înconjurătoare dușmănoasă *(Moartea unui comis-voiajor, Îmi amintesc două zile de luni).* În piesele lui O'Casey vom reîntîlni cele două tabere gorkiene, antrenate într-un conflict ideologic la care iau parte numeroase personaje aparent „secundare" sau chiar „inutile" din punctul de vedere al intrigii tradiționale. Firește, soluțiile filozofico-sociale, modalitățile artistice alese și particularitățile stilistice diferă deseori foarte mult de la un autor la altul.

Dar întreg teatrul realist contemporan e, după cum am văzut, un teatru de idei, care pune problema raportului dintre om și societate — în ultimă instanță, dintre clase și grupuri sociale. De aceea spunea Ohlopkov că a interpretat *Poveste din Irkutsk* nu ca pe o melodramă intimă, ci ca pe o imagine a vieții poporului, cu pasiunile și aspirațiile sale. Și din același motiv Brecht pretindea actorilor să înfățișeze toate întîmplările prin care trec eroii pe scenă ca pe niște evenimente istorice :

„Cînd vă citiți rolurile
Studiindu-le, gata oricînd să le priviți cu surprindere,
Căutați noul și vechiul, căci vremea noastră
Și vremea copiilor noștri este vremea luptei
Noului cu vechiul..."

Spectacolul realist contemporan trebuie privit ca un întreg, și nu ca un conglomerat de roluri disparate. Sensul fiecărui rol nu mai decurge exclusiv din partitura personajului respectiv, ci din relațiile care se creează pe scenă între diferitele personaje, iar aceste relații, la rîndul lor, nu ne dezvăluie numai caracterele și mobilurile eroilor aflați în scenă, ci în primul rînd un anumit conflict de idei, un raport între clase și mentalități, superioritatea unor concepții asupra altora. Rezultă de aici că :

1) „Munca cu actorul" nu înseamnă pregătirea izolată a rolului, ci integrarea sa organică într-un ansamblu de relații și îndrumarea sa astfel încît să răspundă „supraproblemei" care călăuzește întreg spectacolul.

2) Jocul actorului nu se poate limita la semnificația „independentă" a cuvintelor pe care le rostește ; că, în funcție de ideea piesei, aceste cuvinte se încarcă de subtexte pe care numai o concepție de ansamblu le poate scoate la iveală.

3) Actorul nu joacă numai cînd își rostește propriile sale replici, ci absolut tot timpul cît se află pe scenă, reacționînd într-un fel sau altul la comportarea celorlalte personaje. Nu mai există „figurație", există un ansamblu actoricesc care interpretează o scenă de mase. Nu mai există roluri „mari" și roluri „mici". Chiar și un rol mut se poate transforma într-o mare creație (Kattrin din *Mutter Courage).*

Spectacolul romantic era un spectacol al protagonistului, o „exhibiție a protagoniștilor și a actorilor care-i întrupau, în detrimentul altor interpreți și altor elemente ale spectacolului"[1]. Această trăsătură, corespunzătoare inițial tendinței de a glorifica personalitatea eroică, dar perimată azi, a dăinuit totuși multă vreme după dispariția curentului romantic și continuă să domine majoritatea scenelor din țările capitaliste. Isadora Duncan povestește — în scrierea ei autobiografică — că, mergînd în tinerețe să-l vadă pe Mounet-Sully, a fost izbită de marele contrast dintre înalta artă a interpretului principal și mediocritatea sărăcăcioasă a tuturor celorlalte elemente ale spectacolului. Pe vremea aceea, un critic de prestigiul lui Francisque Sarcey se opunea distribuirii actorilor de frunte în roluri mici, sub cuvînt că, dacă Ruggieri ar interpreta rolul valetului, publicul l-ar urmări pe el, în loc să-l privească și să-l asculte pe protagonist. Antoine, căutînd să creeze pe scenă o ambianță cît mai naturală, voia să desființeze tocmai această concepție despre actori ca entități izolate, menite să monopolizeze atenția spectatorului. El cerea ca actorul să nu mai joace de unul singur, în raport direct cu publicul, ci să se conformeze logicii interne a vieții prezentate pe scenă, să intre în relații firești cu partenerii săi. Această tendință — întîlnită și în spectacolele trupei de la Meiningen, de pildă — a fost dusă la desăvîrșire de Stanislavski, în cadrul Teatrului de Artă.

De aici înainte, publicul nu mai vine la teatru ca să asculte monologul interpretului principal, ci pentru a căpăta o imagine a vieții, a societății, cu tendințele, cu ideile ce o însuflețesc — imagine pe care o oferă spectacolul în întregul său. Regizorul e acela ce asigură unitatea artistică a spectacolului, armonizînd toate elementele sale componente, stabilind relațiile lor, îndreptîndu-le spre un țel artistic comun. În epoca noastră un spectacol lipsit de regie apare ca primitiv : să ne amitim decepția pe care a provocat-o turneul trupei „Vieux Colombier" în țara noastră, în 1960. Firește, a fost aplaudat jocul Suzannei Flon, al lui Georges Descrières și al altor interpreți, care au fost apreciați însă pentru calitățile lor individuale, manifestate solistic, în vreme ce ansamblul spectacolelor nu amintea nici pe departe strălucirea unui teatru pe care l-a condus cîndva Jacques Copeau.

---

[1] G. Calendoli, op. cit., pag. 486.

În ciuda luptei pe care au dus-o, de-a lungul ultimelor decenii, marii animatori de teatru, pentru alcătuirea unor trupe unitare, asemenea trupe, cu o concepție proprie, închegată — ca „Teatrul Național Popular“ din Franța sau „Piccolo Teatro“ — sînt încă o raritate în Occident. Predomină formațiile efemere, alcătuite în jurul unor „capete de afiș“, și unde, inevitabil, vechea manieră de joc, individuală și individualistă, este încă în floare. Nu întîmplător Priestley număra „sistemul vedetelor“ printre cauzele a ceea ce el numea, în urmă cu cîțiva ani, „degenerarea“ teatrului englez. Perpetuarea teatrului de modă veche în miezul secolului al XX-lea este determinată de prostul-gust al publicului burghez, care plătește locurile scumpe, de situația financiară a colectivelor teatrale, lipsite de stabilitate și aflate la cheremul profitului imediat.

Regimul socialist asigură teatrului condițiile economice ale unei activități artistice continue, sistematice, în care se pot închega colective unitare, cu un stil propriu, și se poate duce o muncă de durată pentru cultivarea gustului și formarea publicului nou. Dar încă în condițiile capitalismului, regizori înaintați — luptînd eroic cu condiții infernal de grele — au pus bazele unor asemenea colective cum a fost, la vremea sa, faimosul „D-34“, creat în Cehoslovacia de E. F. Burian. Trei ani după înființarea teatrului său, în 1937, Burian proclama „cele zece porunci“ ale actorului contemporan, printre care figurau: „a nu alerga după cîștiguri mari și ușoare“, „a nu duce intrigi de culise, dăunătoare intereselor colectivului și ale artei“; „a respecta munca colegilor săi, și în genere a lucrătorilor artei“; „a nu fi «stea»“.

Trecerea de la jocul solistic la cel colectiv a avut o însemnătate hotărîtoare în evoluția creației actorilor noștri. Marcel Anghelescu, referindu-se la începuturile activității sale artistice, scrie: „Fără să ne dăm seama la epoca aceea, fiecare dintre noi juca izolat («de unul singur»), comunicînd numai prin dialog; în esență, eram desprinși unul de altul, neintegrați într-un tot unitar“. Și mai departe: „Studiul temeinic al personajului este posibil numai în condițiile stabilirii legăturilor cauzale dintre faptele sale și ale celorlalte personaje. La această constatare am ajuns, pe atunci, pe cale empirică. Astăzi însă, asemenea adevăruri sînt fundamentate științific și adoptate ca atare în practica scenică obișnuită“ [1]. Iată expusă, în termenii unei edificatoare experiențe personale, una din trăsăturile principale ale înnoirii artei actoricești.

Lupta pentru introducerea și întărirea spiritului de echipă este pentru colectivele noastre teatrale o chestiune vitală; aceasta nu constituie doar un imperativ etic, ci în primul rînd o cerință estetică a contemporaneității.

Teatrul contemporan, ca teatru de idei, precum și stilul colectiv al spectacolului de idei pretind și formează un nou tip de actor. Să ne oprim asupra cîtorva din trăsăturile sale.

Jocul actorului contemporan capătă sens numai prin înțelegerea profundă a ideilor diriguitoare ale piesei, a sarcinii ce revine personajului respectiv în cadrul sistemului de relații care se creează pe scenă. Actorul romantic se apropia de personaj „cu o pornire entuziastă a sufletului, cu un entuziasm pasional“, însușindu-și adevărul dramei „prin intermediul sentimentului“ [2]. Acum, textul pretinde actorului nu numai să simtă, dar și să gîndească. Michael Redgrave semnala eroarea unor actori englezi care au înțeles prin „trăirea“ stanislavskiană simțirea pur subiectivă, a face numai „ceea ce simți“. Stanislavski cerea însă actorului să se ridice la generalizări artistice, la adevărul obiectiv care exprimă „viața spiritului uman“. Îmbinînd emoția și intuiția cu analiza științifică a textului, actorul relevă, adîncește și — eventual — actualizează mesajul piesei, datorită propriei sale poziții ideologice conștiente. Actorul ideal al vremurilor noastre este actorul cu un larg orizont intelectual și cetățenesc, actorul cu o atitudine activă față de problemele obștești și față de problemele actuale ale culturii, actorul care nu are doar de interpretat un rol, ci are ceva de spus publicului căruia i se adresează, actorul cu idei.

---

[1] „Contemporanul“, 8 martie 1963.

[2] G. Calendoli, op. cit., pag. 407.

Cum a fost realizat, de pildă, succesul strălucit al lui Radu Beligan în Hlestakov din *Revizorul* de Gogol? Beligan povestește într-un articol[1] cum a lucrat la acest rol. Pe baza întregului material al piesei, el și-a imaginat trecutul și viitorul eroului său, a cercetat istoricește mediul social care i-a dat naștere, și-a închipuit amănunțit cum a decurs ziua în care începe acțiunea. Studiind tot ce spune și ce face acest personaj, tot ce se petrece cu el și ce se spune despre el în piesă, actorul a constatat „totala lipsă de inițiativă a lui Hlestakov". De aceea, n-a făcut din el un aventurier. „Frica îi face pe primar și pe toți ceilalți funcționari să-l ia pe acest flecușteț drept un personaj important." Ei „se dezvăluie în fața spectatorilor prin intermediul lui Hlestakov". Și astfel a apărut pe scenă Hlestakov-Beligan, cu zîmbetul acela de paiață, cu ochii mirați și vocea subțire, nazală, care devine ridicol de stridentă cînd eroul începe să se umfle în pene. Interpretul a „micșorat" personajul, țintind mult mai departe: nu demascarea unui escroc oarecare, ci a corupției și obscurantismului statului țarist. Sau iată-l pe Radu Beligan interpretîndu-l pe Dandanache, văzut ca o sinteză a prostiei și ticăloșiei, cum l-a caracterizat însuși Caragiale. Zîmbetul senin și satisfăcut cu care-și declară lipsa de principii subliniază ilariant că acest impostor sărac cu duhul se simțea în mediul unde trăia ca în Arcadia ferice și nu putea dori altceva decît ca această lume să rămînă netulburată. Și aici, Beligan evită să se răfuiască *în primul rînd* cu eroul său ca individ; el se adresează publicului de azi, spunîndu-i parcă: iată o societate unde șantajul era un lucru „firesc" și unde ar fi fost chiar „de neînțeles" ca un Dandanache să rămînă „fără coledzi".

Intrepretarea eroilor contemporani a deschis o etapă deosebită în cariera actoricească a lui Radu Beligan. „Momentul Cerchez" a fost momentul întîlnirii fericite a propriilor însușiri ale artistului cu eroul înaintat, bogat sufletește, din *Ziariștii*. Beligan i-a dat lui Cerchez foarte mult din el însuși — din conștiința sa de om al vremurilor noastre, din căldura sa — și, în același timp, a făcut, odată cu eroul lui Mirodan, un mare pas înainte în exprimarea scenică: lirismul bine cunoscut al eroilor dragi lui Beligan n-a mai avut nota naivă și timidă a lui Miroiu din *Steaua fără nume*, a devenit lirismul bărbătesc al luptătorului; umorul său subtil n-a mai fost amar, ci luminos, scînteietor, incisiv; înclinația spre visare a luat forma credinței tulburător de pasionate și de active în idealurile comunismului.

Abolirea vechiului stil al „vedetei", integrarea interpretului într-un ansamblu subordonat sarcinii ideologice și artistice comune nu numai că nu răpesc nimic din personalitatea actorului, dar îi dau posibilitatea să se dezvolte mai nestingherit, slobod de clișee. Interpretul lui Hlestakov, după cum singur mărturisește, a *evitat* să-și transforme eroul în personajul *principal* al spectacolului, l-a „redus" în mod voit la funcția de „catalizator" al tuturor celorlalte personaje. De ce? Pentru că așa cerea concepția sa asupra piesei.

În teatrul contemporan, nu textul e tras spre actor, ci actorul se supune textului. Și tocmai această supunere îl eliberează. Cad cătușele „magnificului" manierism, atît de des confundat în trecut cu „pecetea personală" a actorului...

...Economia de mijloace, atît de prețuită în zilele noastre, nu înseamnă, în fond, decît înlăturarea supremației vechilor mijloace exterioare, întemeiate pe revărsarea temperamentală a sentimentelor, subordonarea lor unei trăiri interioare, menită să dezvăluie cauze mai adînci, mai puțin „palpabile" — care deci nu pot fi exprimate pe deplin în gesturi și intonații —, cauzele sociale și ideologice care determină și comportarea morală, și sentimentele, și evoluția eroilor. Excesele patetice închid drumul spre aceste cauze, concentrînd întreaga atenție asupra manifestării senzoriale a emoțiilor și pasiunilor.

E vorba deci de a stabili o comunicare intelectual-afectivă între interpreți și public. În lipsa unei gîndiri intense pe scenă, „economia" devine simplism. Își poate permite să fie simplu numai actorul a cărui simplitate izvorăște dintr-o reală bogăție interioară. Iată, de exemplu, cum joacă Leopoldina Bălănuță. Această actriță nu-și etalează niciodată retoric stările emoționale, ci le sugerează cu discreție. Interpretarea pare la început ștearsă — tocmai pentru că e lipsită de orice efecte care să anticipeze analiza —, dar, pe măsură ce viața personajului se recompune pe scenă, ies la iveală mobilurile, criteriile morale ale acestuia, cum se adună probele într-o anchetă pasionantă, pentru ca abia ultimul detaliu să împlinească portretul. Ca să cunoști profund un om, ai nevoie, în realitate, de ani și ani. Actrița nu înlătură acest proces de cunoaștere, nu-l înlocuiește cu sentințe spectaculoase și definitive, ci îl reconstituie. De aceea, la încheierea spectacolului ai sentimentul de a fi străbătut, alături de ea, o îndelungată experiență de viață. Urmărind inteligent procesul de gîndire al personajului, Constantin Brezeanu reușește, în *Steaua polară*, să evoce perfect și evoluția parcursă în afara scenei. În actul al treilea, el aduce întreg zbuciumul pe care îl va fi trăit Bogdan în cursul nopții precedente, chinul în care — cum spune profesorul Bălăceanu — „se naște un om nou".

---

[1] „Contemporanul", 17 iulie 1953.

Pentru a pune în lumină poziția ideologică a eroilor — cuprinsă deseori în „subtext" —, actorul trebuie să atingă o asemenea expresivitate încît, dacă rolul o cere, să spună una și publicul să înțeleagă că gîndește altceva, să facă un anumit lucru și să ne dăm seama că urmărește contrariul. Așa a interpretat Gina Patrichi rolul Liubovei Șevțova din *Tînăra gardă*. În scena chefului cu cei doi ofițeri hitleriști, actrița a lăsat să transpară, sub aparenta exuberanță a fetei, o copleșitoare tristețe, îngrijorarea pentru soarta partizanului care trebuia salvat, un efort istovitor de a-și păstra „verva", ascunzîndu-și adevăratele sentimente.

De multe ori, în dramaturgia contemporană, personajele nu se „declară" deschis, ba chiar apar la început sub un chip fals ; interpretarea lor presupune trecerea progresivă de la aparență la esență. De pildă, Dina Cocea, în rolul Yvonnei din *Ancheta* de Al. Voitin, compune inteligent atitudinile aristocratice ale „boieroaicei", care, ca o doamnă ce este, „nu se amestecă în treburile bărbaților", apoi durerea amantei îndoliate, pentru a dezvălui, în cele din urmă, o cruzime rece, calculată și vulgară. Regizorul Harag György povestește cum, în timpul repetițiilor la *Ziariștii*, s-a conturat figura lui Tomovici (interpretat de actorul Tamás Ferenc) : „Atitudinea lui netulburată, calmul și siguranța cu care-și comunica ideile aveau menirea să pună pe oricine pe gînduri : nu are cumva dreptate acest om ? Și iată, peste cîteva minute, cînd cineva îi adresează nu știu ce frază, care-l atinge personal, Tomovici sare ca ars, se enervează, urlă, umblă agitat. Spectatorul urma să-și pună o nouă întrebare : «Ce este cu acest om ? De obicei e calm, nu ? De ce-i sare țandăra cînd e vorba de el ?»..." [1]

Un asemenea stil de joc angajează publicul într-un proces activ de cunoaștere, corespunzînd astfel puternicei tendințe existente în dramaturgia realistă contemporană, de a contopi armonios acțiunea și gîndirea într-un teatru de idei.

În multe din teatrele noastre, un asemenea stil contemporan de interpretare coexistă — și nu pașnic — cu false tradiții, cu maniere depășite. Regizorii nu au dreptul să adopte față de această contradicție o poziție de struț, nu pot lăsa lucrurile să meargă „de la sine", ci trebuie să promoveze și să cultive în mod perseverent noul. Evident, contemporaneitatea jocului nu este o chestiune de vîrstă. La 80 de ani, maestrul Gh. Storin oferă tinerei generații un exemplu de sobrietate realistă. În același timp, chiar și unii dintre cei mai mari actori pot suferi eșecuri, dacă recurg la mijloace uzate.

Teatrul de salon și de interior burghez, cu caractere insignifiante și semnificații minore, avea tendința de a limita mijloacele de expresie ale actorului, îngustînd și mai mult ramele vechilor „emploi"-uri. Junele prim trebuia să fie înalt și chipeș, juna primă — sentimentală, cu suspinele în gît, subreta — dezghețată și ascuțită la limbă etc. Accentul cădea tot mai mult pe înfățișarea exterioară a interpreților, pe folosirea brută a predispozițiilor lor fizice și temperamentale.

Teatrul contemporan creează un actor mult mai complex, stăpîn pe mai multe voci și pe mai multe fizionomii, capabil să fie simplu și uman pe scenă și totodată înzestrat cu suplețe, eleganță, capacitate de nuanțare. Dispar clasificările înțepenite, genurile se amestecă deseori, rolurile comice își dezvăluie un substrat tragic. Actorul trebuie să fie pregătit să facă față, de la un rol la altul, unor sarcini artistice diferite sau chiar opuse. Iată-l pe Marcel Anghelescu trecînd cu admirabilă naturalețe de la ridicolul, servilul Pristanda la demnul și combativul Hlebnikov, sau de la Matei Millo, artistul plin de avînt din piesa lui Mircea Ștefănescu, la portarul Ali, necomunicativul și temătorul personaj episodic din *A treia, patetica*. Uneori, amestecul genurilor se produce chiar în cuprinsul aceluiași rol. Ne gîndim, de pildă, la Birlic, în rolul fakirului Rahuma, din *Caleaşca de aur*. Birlic în fakir este un monument al rîsului — asta şi-o imaginează oricine. Timp de două acte, acest maestru înnăscut al teatrului ne-a demonstrat cu minuţiozitate cît de bine i se aplică una din replicile pe care le rosteşte în piesă: „Rîsul e elementul meu". Dar în acest personaj există şi o undă profund tragică, şi Birlic avea, în ultimul act, o clipă de zguduitor tragism.

---

[1] „Teatrul", nr. 9/1961.

De cele mai multe ori, eroul contemporan — şi actorul odată cu el — nu rămîne egal cu sine, ci se transformă de-a lungul conflictului. În primele două acte ale *Surorilor Boga*, Mihai Fotino a conturat tipul profesorului Mereuţă, stîngaci şi bun, cu un adorabil zîmbet încurcat, mereu temător să nu supere pe cineva sau să nu spună ceva nepotrivit. În actul al III-lea, pe acelaşi caracter actorul a imprimat trăsături noi, adăugînd claritate şi o anumită energie, înlăturînd teama şi timiditatea, dar păstrînd zîmbetul cald, în care se revarsă un suflet sincer şi entuziast. Cu multă sensibilitate sugerează Marcela Rusu transformările sufleteşti prin care trece eroina *Poveştii din Irkutsk*. Încă în prima parte a spectacolului, în nepăsarea Valiei, în zburdălnicia ei apar momente de îngîndurare, de mîhnire. Foarte convingător este redat zbuciumul Valiei — să se căsătorească oare cu Serghei? În partea a doua, cînd povesteşte moartea iubitului, scenele — evocate — ale veseliei din acea dimineaţă însorită alternează cu durerea zguduitoare a celei care îşi aminteşte. Apoi, scena în care, aşezată lîngă portretul lui Serghei, îi vorbeşte despre întîmplările de peste zi. Sînt fraze pe care le rosteşte aproape vesel, de parcă el ar fi fost de faţă. Dar, la un moment dat, în glasul Valiei tremură lacrimi de disperare: „Mi-e greu fără tine, Seriojenka, iubitul meu, mi-e tare greu!" Iar în final, cînd o undă de bucurie şi încredere o cuprinde, sufletul ei răvăşit se deschide ca o floare şi un „Vai!..." cristalin („Mi s-a prelins o picătură de ploaie pe spinare") ţi-o aminteşte, deodată, tulburător, pe Valia cea voioasă de odinioară...

Unul din rolurile în care s-a făcut remarcată Ileana Predescu a fost *Învăţătoarea* de Bródy Sándor. Eroina principală apare aici într-o dublă postură: e, pe de o parte, o fetişcană înfiptă, care înfruntă cu nonşalanţă orice nu-i este pe plac — şi mai ales pe boieri. Iar, pe de altă parte, este o femeie pasionată, care se îndrăgosteşte, printr-o ironie a soartei, chiar de tînărul boier Nagy, un beţiv şi un afemeiat. Ileana Predescu a ştiut să fie, rînd pe rînd — şi uneori în acelaşi timp —, volubilă şi malițioasă, îndrăzneaţă şi speriată, indignată şi plină de duioşie, flatată şi lucidă; a ştiut să cocheteze cu toată viclenia feminităţii şi să reziste persecuţiilor cu cea mai severă bărbăţie; să fie îndrăgostită pînă la pierderea minţilor şi revoltată din adîncul sufletului; să aştepte fremătînd de nesiguranţă un semn de la acela pe care-l iubeşte şi să ia, cînd trebuie, hotărîri rapide şi ferme — totul cu o strălucire naturală, necăutată, care vine din trăirea interioară a rolului. Demonstrînd aceeaşi varietate a resurselor de care dispune, Ileana Predescu a parcurs — în *Cezar şi Cleopatra* de Shaw — evoluţia rapidă a Cleopatrei de la fetiţa răzgîiată la adolescenta clocotind de feminitate, de la copilul bătut de doică pînă la regina ambiţioasă şi crudă, şi a fost, în fiecare din aceste ipostaze, adevărată şi originală.

Trecerea firească a actorului prin stări sufleteşti contradictorii nu este un lucru uşor de obţinut şi arareori e suficient pentru aceasta instinctul actoricesc. E necesară o muncă intensă, permanentă, fără răgaz, a actorului cu sine însuşi, e necesar ca regizorul să valorifice virtuţile latente ale interpretului, să nu-l lase să recurgă, comod, la mijloace rutiniere, să-l solicite multilateral. Distribuţiile comode, avînd drept criteriu sigur ceea ce „s-a mai făcut", pot împinge un actor spre uniformizare, cum s-a petrecut o vreme cu Matei Gheorghiu, pînă cînd autorul piesei *Oameni care tac* a avut inspiraţia să dea aceluiaşi personaj, în *Oamenii înving*, o întorsătură de 180 de grade. A fost un noroc al actorului, care a avut prilejul să compună un rol cu totul deosebit şi să dezvolte alte faţete ale talentului său.

În legătură cu alcătuirea distribuţiei, regizorului îi incumbă, aşadar, o mare răspundere: fie că rolul atribuit corespunde unor posibilităţi de-acum verificate ale interpretului — şi atunci acesta trebuie ferit de şablonizare, ajutat să găsească mijloace noi de expresie —, fie că reprezintă o „experienţă", stîrnind poate scepticism din partea unora, ca tot ceea ce n-a fost încă încercat (răspundere pe care şi-a luat-o, de pildă, Al. Finţi, distribuindu-l pe Matei Alexandru în *Omul cu mîrţoaga* şi realizînd o revelaţie a stagiunii respective, sau pe care şi-a asumat-o Radu Penciulescu, încredinţîndu-i lui George Constantin rolul lui Proca din *Steaua polară*. Distribuind-o pe Elvira Godeanu în rolul preşedintei de soviet din *Caleaşca de aur*, Moni Ghelerter a comis un act îndrăzneţ şi a cîştigat. Ne amintim că şi distribuirea lui Marcel Anghelescu în Hlebnikov a fost socotită, la timpul respectiv, o mare îndrăzneală a lui Sică Alexandrescu).

Calitatea și varietatea repertoriului în teatrul realist-socialist reprezintă o pavăză împotriva plafonării, care amenință deseori pe artiștii teatrului comercial burghez. Cît de ucigătoare este această primejdie o dovedește soarta multor artiști din Occident. Tatăl dramaturgului O'Neill era pe punctul de a deveni unul din marii interpreți shakespeareeni ai Americii, cînd i s-a oferit un rol de succes comercial în *Contele de Monte Cristo*. S-a îmbogățit jucîndu-l de șase mii de ori, dar la capătul celor zece ani era un actor ratat. Despre urmările acestei întîmplări triste, Eugène O'Neill a scris o piesă zguduitoare, intitulată *Lungă călătorie în noapte*...

Studierea profundă a textului, a ideilor piesei, dă actorului posibilitatea să capete o concepție personală asupra rolului, stimulează imaginația sa creatoare.

Eugenia Popovici arăta, într-un interviu, cum a conceput rolul elevei din *Steaua fără nume:* „Fetița aceasta, îmbrăcată cu același șorț negru, cu aceeași băscuță, cu aceleași codițe blonde, putea să evolueze în sensuri cu totul diferite. Putea, foarte bine, să fie un omuleț în care a început să se trezească o feminitate precoce și care caută, copilărește încă, cuceriri în această gară. Eu am preferat, dictat de conținutul piesei, ca acest micuț personaj să marcheze și el aspirația către o altă lume, vibrantă în toată piesa. La dimensiunile personajului, aspirația nu e conștientă ca la eroul central, se manifestă printr-o mare curiozitate copilărească pe care nu și-o poate satisface decît acolo, la gară, pe furiș, în clipele în care fulgerător trece pe lîngă ea o lume misterioasă, fascinantă. Aceasta este, într-un fel, Ursa ei mare, mai palpabilă și în același timp mai efemeră decît steaua profesorului Miroiu"[1]. Eugenia Popovici își compune întotdeauna rolul cu minuțiozitate, ca pe o broderie fină, și-i dă o puternică notă personală. Cît de mult și-a îmbogățit, de exemplu, rolul de mică întindere din *Surorile Boga!* Cu ce artă subtilă a amănuntului caracteristic și cu ce desăvîrșită naturalețe a dat viață acestei Eufrosina Grosu, cu modestia, politețea și inocența ei dezarmantă, cu fața blajină, candidă, și vocea subțire, cu moliciuni moldovenești, în fine, cu dragostea ei de semeni, livrescă, desuetă, dar neprefăcută și emoționantă, plină de adevăr omenesc! Chiar și un personaj foarte slab conturat de autor — Maria din piesa cu același nume de Vasile Iosif — a căpătat, datorită interpretei, o serie de trăsături autentice. Spectatorul atent putea observa cu cîtă migală au fost compuse particularitățile personajului, de la cele esențiale — de pildă, aceea că Maria nu se lasă niciodată pradă sentimentelor, ci le stăpînește, le subordonează conștiinței sale de comunistă — și pînă la cele mai mărunte detalii, pînă la mersul Mariei (încă tiptil, furișat, cîtă vreme ea mai este dominată de vechea frică de bărbat, apoi din ce în ce mai ferm, mai hotărît), pînă la felul cum își leagă broboada, cum se șterge la gură după ce a băut apă.

Actorul creator, respectînd întrutotul semnificația textului, nu se limitează la datele inițiale ale acestuia, le completează pe baza unui bagaj propriu de cultură și observații despre viață, care trebuie să fie cît mai amplu și mereu reînnoit.

De bună seamă, importanța cunoașterii și înțelegerii vieții de către actor nu e o descoperire recentă. L-am putea cita pe Goldoni, care, prin gura unuia dintre eroii săi, sublinia că „actorul ignorant nu poate reda nici un personaj". Pentru a releva cît îi e de specifică actorului pasiunea de a cunoaște, Jean Vilar povestește că Talma, urmînd sicriul fiului său către cimitir, și-a dat seama, în fața gropii, că, pe tot parcursul drumului,, el a *controlat* starea sufletească a unui tată care suferă din pricina morții copilului său.

Valoarea sistemului lui Stanislavski constă în faptul că el generalizează trăsăturile cele mai bune ale artei actoricești dintotdeauna, le ridică de la spontaneitate, de la instinct, la rangul de metodă conștientă.

Andrei Băleanu

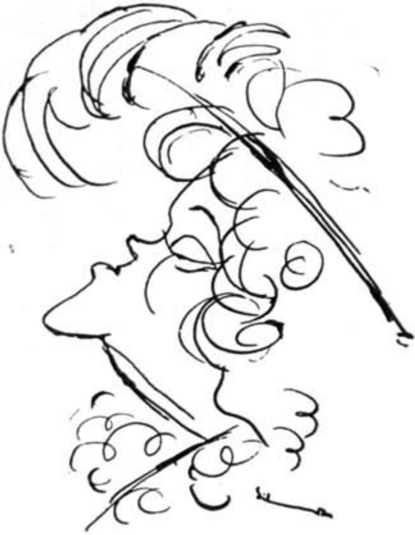
---

[1] „Teatrul", nr. 5/1961.

PREMIERE

Madeleine Nedeianu (Gherghina Profirel) și Ovidiu Rocoș (Hagi Tudose)

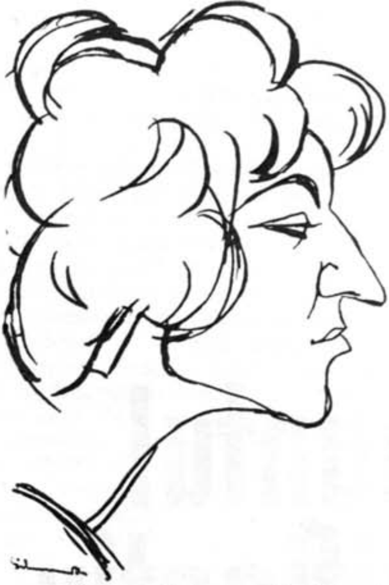
Iosefina Stoia (Leana) și Victor Fuiorea (Culai)



Madeleine Nedeianu (Gherghina Profirel)

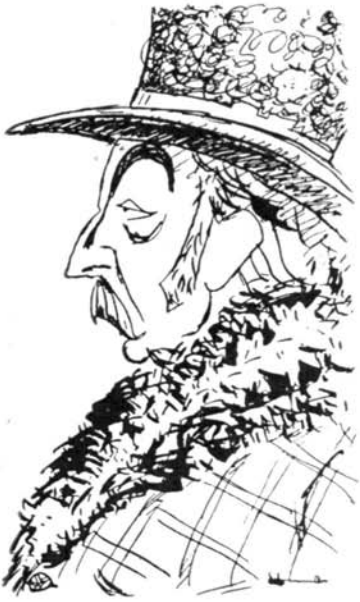
Teatrul Naţional din Craiova

„HAGI TUDOSE"
de B. Şt. Delavrancea



Georgeta Tomescu, regizorul spectacolului

Andrei Bursaci (Jenică Păunescu) şi Georgeta Luchian (Fifica Profirel)



Manu Nedeianu (Matache Profirel)

Amănuntul semnificativ

ŞI CALITATEA ARTISTICĂ

Despre munca de creaţie a artistului de teatru se scrie în ultimul timp tot mai mult în presa noastră. Abundenţa opiniilor reflectă cu justeţe preocuparea pentru ridicarea calificării, pentru o vie profesionalizare în rîndul oamenilor de teatru. Faptul că nu orice realizare actoricească satisface, că nu orice concepţie regizorală mulţumeşte ne este demonstrat în numeroasele discuţii critice, documentate sau entuziaste, pe care le poartă, cu matur discernămînt politic şi artistic, spectatorii. Ni se pare deci firească discutarea problemelor care vizează creşterea continuă a măiestriei actorului, în primul rînd, de către acei factori care participă direct la elaborarea spectacolului. Prezenta rubrică a revistei „Teatrul" are, aşadar, o destinaţie precisă şi invită la luări de cuvînt. Iau loc la această salutară şi enormă masă rotundă, dorind să pun în discuţie anumite probleme cotidiene din munca noastră, probleme care se identifică cu frămîntările, căutările, succesele şi poticnirile unora dintre noi.

Regizorul — este un adevăr cunoscut şi recunoscut —, fie el începător sau maestru, se exprimă prin actori. (Chiar dacă „superinovează" sau „revoluţionează practica regiei".) Cea mai inovatoare sau cea mai prăfuită concepţie regizorală se materializează prin actor, omul care, prin jocul său, seară de seară, direct, nemijlocit, trebuie să emoţioneze „inima inimii spectatorului", cum spunea Victor Ion Popa.

Mărturisindu-mi convingerea că emoţia şi nu o „gimnastică a minţii" — de multe ori obositoare — convinge în primul rînd spectatorii, şi asociind acestei emoţii solicitarea la gîndire, adresată omului din stal, mă opresc la un aspect major al artei actorului, şi anume rolul şi importanţa amănuntului *semnificativ* în joc.

Amănuntul semnificativ, prezent în gestica actorului, în mimică, în inflexiunile vocii, aduce personajului nota de autenticitate atît de necesară reuşitei artistice. El întregeşte şi aprofundează impresia veridicului, îl ajută pe spectator să înţeleagă ideea dezbătută de personaj, mesajul social al spectacolului şi, în ultimă instanţă, să se convingă. Ideile unui text devin cu atît mai pregnante, mai expresive şi mai eficiente în spectacol cu cît actorul şi regizorul îşi fundamentează concepţia şi creaţia şi pe reliefarea precisă a amănuntului artistic.

O cerinţă — de toţi acceptată — a teatrului contemporan este stăpînirea precisă, matematică, de către actori, a datelor psiho-fizice complexe ale eroilor. Munca de însuşire a acestor date complexe ne este mult uşurată atunci cînd actorul este avid de cunoaştere, citeşte mult, gîndeşte intens, are talent, poziţii şi opinii personale. Pentru acest gen de actor, efortul principal nu constă în găsirea datelor rolului, ci — ele presupus însuşite — în selectarea lor atentă, în alegerea precisă a *acelor* date care trebuie jucate şi accentuate în anumite momente-cheie ale rolului respectiv.

Am convingerea că actorul modern, artist al teatrului zilelor noastre, trebuie să dea dovada scenică a unei trăiri interioare deosebit de complexe, într-o redare laconică, aparent zgîrcită, emoţionant de zgîrcită. Laconismul acesta nobil şi dificil nu are nici o tangenţă cu aşa-zisul joc „modern" în care alunecă unii. Ei alunecă — şi spectacolele cad. Fie dramă sau comedie, evoluţia actorului aşa-zis modern apare otova. Pseudononşalanţă, autentic plictis, platitudine în debit... Asta, zic unii, se cheamă „firesc cotidian". Departe, tare departe de adevăr. Bineînţeles că nu putem discuta despre amănunt semnificativ în jocul acestora, puţini la număr, dar încă prezenţi în teatrul nostru.

De asemenea, mai există prin teatrele noastre actori şi regizori care confundă amănuntul artistic reliefat cu „găselniţa" de provenienţă regizorală (gîndită !) sau „găselniţa actoricească" (spontană !?). Dacă regizorul X are, într-un spectacol, şapte „găselniţe" ostentative, se mai găsesc condeie care să-l înzestreze pe acesta cu fantezie şi chiar cu personalitate artistică. Şi se motivează astfel : „are curaj, e personal, inovează". De fapt, e vorba despre pseudocuraj, despre pseudoinovaţie. O eşarfă albă care se tîrîie prin scenă (două pistoale de lumină pe ea, în rest beznă), sau un ou de găină scos cu abilitate de prestidigitator, cînd actorul cade forţat într-o poziţie incomodă, stîrnesc admiraţia spectatorului cu gust neformat. Sînt oare aceste exemple, alese la întîmplare, amănunte semnificative — apte să sugestioneze, grăitoare — pentru momentul respectiv al scenei, al rolului, al spectacolului ? Categoric, nu !

Discutam, la trecutul seminar republican al regizorilor, cu un coleg mai tînăr, care lucrează într-un teatru din regiune. Îi văzusem un spectacol şi îi reproşam deschis, colegial, cîteva stridenţe. Mi-a mărturisit (mă întreb şi acum dacă mi-a răspuns serios sau în glumă) : „Vezi, spectacolele mele n-au norocul să fie văzute şi analizate de vreun cronicar de certă competenţă. În montările mele, dacă nu apare ceva care să sară în ochi, se consideră că «regizorul n-a făcut mai nimic»". Desigur, această discuţie nu constituie o scuză pentru neglijarea amănuntului artistic, şi nici o pledoarie pentru ostentaţie. Împărtăşesc întrutotul opinia exprimată de regizorul Radu Penciulescu, la masa rotundă cu realizatorii spectacolului *Umbra*, şi anume că recenzarea unei activităţi artistice — a unui spectacol — trebuie să pornească în primul rînd de la determinarea concepţiei creatorului asupra fenomenului artistic realizat, şi apoi să se raporteze la consecvenţa dovedită de regizor faţă de propria lui concepţie. Am relatat însă această convorbire pentru că asemenea frămîntări mai constituie probleme deschise în anumite sectoare.

Tot în discuţii colegiale, purtate la ultimul seminar regizoral, se exprimau păreri contradictorii relativ la utilitatea sau inutilitatea detaliului, a amănuntului sugestiv în piesele istorice de largă respiraţie eroică. Se afirma că dimensiunea planurilor afective într-un asemenea spectacol este atît de mare încît spectatorul este covîrşit de intensităţile trăirii în ansamblul ei şi că un detaliu, chiar semnificativ, nu poate fi reţinut de el, ci numai de oameni de teatru cu pregătire specială şi ochi format. Părerea aceasta mi se pare greşită. Detaliul, dacă este pregnant, are valoare artistică, şi este cu atît mai folositor cu cît este sesizat, înţeles şi acceptat de un număr cît mai mare de spectatori. Aceasta, spre deosebire de amănuntele ermetice, care demonstrează snobism profesional şi se nasc moarte.

Îmi amintesc de două realizări actoriceşti de mare şi autentică anvergură artistică : Radu Beligan în *Celebrul 702* şi G. Ionescu-Gion în Judecătorul anchetator din *Dacă vei fi întrebat*. Sînt două roluri complet diferite, în două texte complet diferite. Există însă între ele un mare şi nobil numitor comun : reliefarea artistică a amănuntului semnificativ. Un spectator care iubeşte teatrul bun îmi mărturisea că, plecînd de la spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" cu *Dacă vei fi întrebat*, a rămas în memorie şi în gînd cu „ochii" lui Ionescu-Gion. Actorul a ştiut, în momente-cheie, să-şi privească în aşa fel partenerii încît privirea sa completa şi reliefa în chip semnificativ subtextele. Ieşeau la iveală noi sensuri, noi raporturi, privirea lui Ionescu—Gion lămurea, convingea. Regizorul şi actorul au ştiut să fixeze aceste priviri, să le capteze în momente pregătite cu măiestrie, pentru ca atenţia spectatorului să se localizeze pe chipul actorului. Şi chipul acesta vorbea prin intensitatea gîndirii şi a privirii, directă sau ascunsă, dură sau caldă.

N-aş vrea să nu pomenesc aici un alt foarte sugestiv amănunt regizoral din acest spectacol. Judecătorul (Ionescu-Gion) gîndeşte intens la ordonarea şi dezlegarea datelor crimei, îşi construieşte un întreg eşafodaj de ipoteze. Interpretînd acel moment, el construieşte cu lemnele de lîngă sobă o stivă mică, ordonată şi precisă, rezultat al gîndurilor, ipotezelor şi certitudinilor sale. După spectacol, o firească curiozitate m-a împins să chestionez cîţiva colegi şi spectatori, dacă au sesizat detaliul şi l-au înţeles. Mărturisesc că satisfacţia mi-a fost deplină, de parcă eu aş fi fost cel care a gîndit şi realizat acest sugestiv amănunt semnificativ.

Sau Radu Beligan-„702", în celula închisorii ; conversează cu „703" sau cu Fata în albastru. Ochii cată mai mult în podea. Dar glasul are atîtea mici inflexiuni, atîtea nuanţe, chiar într-un singur cuvînt, încît sensuri nebănuite se adaugă textului. Vocea lui Beligan, cînd nonşalantă şi blazată, cînd caustică şi îndrăzneaţă, cînd visătoare sau sfîşietor de tristă, convinge, emoţionează. Mesajul rolului, aşa cum l-au vrut Mirodan şi Ghelerter, intră în „inima inimii spectatorului" şi îi solicită gîndirea. Nu există în aceste creaţii nici o ostentaţie, nici o asperitate artistică. Ţie, spectator, ţi se par fireşti, aşa trebuind ele să fie. Aşa le înţelegi şi le aprobi, aşa te alături lor. Accepţi şi aprobi jocul modern. Explicaţia acestor reuşite constă, cred, în excepţionala elaborare a vieţii interioare, redată însă cu acea zgîrcenie minunată, generatoare a unei ridicate valori emoţionale. Faptul că un mare artist ca Moni Ghelerter este adept al amănuntului semnificativ nu constituie pentru nimeni o revelaţie. Cred că amprenta artistului-regizor constă în lipsa de ostentaţie, în topirea tuturor intenţiilor sale într-o expresie grăitoare prin simplitate şi laconism emoţional.

Am vizionat în anii trecuţi, la Cluj, excepţionalul spectacol al Teatrului Academic de Dramă „Puşkin" din Leningrad cu piesa lui Tolstoi, *Cadavrul viu*. Păstrăm în memorie şi acum scena în care actorul Simonov, jucînd rolul frămîntatului şi generosului Fedea Protasov, îşi pregăteşte sinuciderea, în odaia cu obloanele trase. Simonov pune mîna pe revolver. O scurtă tresărire, abia marcată de ochi şi de muşchii feţei. Actorul s-a înfiorat ; cu mîna stîngă îşi pipăie fruntea şi-şi îndepărtează o şuviţă de păr. Mîna îi tremură, apropie încet de tîmplă ţeava de oţel ; urmărim ochii artistului, privirea lui cată spre geam, spre viaţa de dincolo de obloanele închise. Simţi în acea clipă dorinţa aprigă a eroului de a vedea în continuare cerul, copacii, chipul Maşei, corul de ţigani. Protasov-Simonov oscilează, mîna îi tremură abia perceptibil, ochii vorbesc prin lucirea lor. Nici un exces de mimică. Nici un efect teatral (şi cîte s-ar fi putut „face" la o atare scenă !). Pistolul îi cade din mînă. Fascinant exemplu de laconism artistic... Cîteva amănunte de sensibilitate, precis conturate și fixate în momente-cheie, determinante. Nici un gest mare, totul compus din cîteva mișcări simple — simplitate despre care s-ar fi putut scrie studii întregi. Cu o mare artă, Simonov nu a împrăștiat atenția spectatorului prin mișcări inutile. El a localizat privirea publicului la mîinile și la ochii săi. Ochii și mîinile au trăit, au jucat, au demonstrat, au convins. Vizionînd spectacolele oferite de Teatrul „Pușkin", numeroși actori tineri ai Naționalului clujean au reținut, printre altele, din interpretarea profund realistă a actorilor sovietici, și grija deosebită pentru amănuntul semnificativ. Au urmat discuții, căutări, repetiții și, în sfîrșit, confruntarea cu publicul : spectacolul. În mintea multora dintre actorii clujeni dăinuia convingerea că rolurile lor vor constitui tot atîtea izbînzi actoricești. Realitatea a fost însă alta : roluri încărcate de gesturi mici, de priviri furișate, abundență de mimică. Efectul nu a corespuns intenției. Alte discuții, analize și, în sfîrșit, concluzia : nu orice amănunt poartă în el forță sugestivă, nu orice amănunt este semnificativ și întregește rolul. Abundența amănuntului, o nejudicioasă alegere și fixare minimalizează efectul artistic, nu conving, ci încarcă. Stanislavski spunea : „Calitatea începe de la simțul măsurii".

Aceeași tendință, cu aceleași rezultate negative, s-a vădit și în munca unor regizori. Spectacolele deveneau neclare, greu de urmărit, întrucît actorul, astfel călăuzit, își îndrepta atenția cu prioritate spre „amănuntele regizorale", impuse de regizor, dar neorganice, nefirești în jocul actorului. Bineînțeles, valența calității unui asemenea spectacol rămînea nesatisfăcută.

Dacă exemplul prilejuit de măiestria artistului Simonov demonstrează importanța detaliului semnificativ în gestică și mimică, ne permitem a menționa un alt exemplu care certifică valoarea amănuntului în inflexiunile vocii. Caracteristică în această direcție ni se pare interpretarea dată de artistul poporului George Calboreanu rolului Ștefan cel Mare din drama lui Delavrancea, *Apus de soare*. Jocul maestrului Calboreanu a uimit și a entuziasmat, a covîrșit și a emoționat. Multe scene ale lui Vodă Ștefan-Calboreanu s-au întipărit definitiv în memoria spectatorului și au rămas exemple vii de superioară realizare artistică. Ne vom opri cu precădere asupra uneia din ele : scena în care domnitorul e supus unei intervenții chirurgicale, timp în care, pentru a-și potoli sfîșietoarea durere fizică, spune o rugăciune. Acțiunea acestei scene este în așa fel condusă încît spectatorul nu vede nimic din operația propriu-zisă, ci aude doar rugăciunea, rostită de actor din spatele unei perdele. Deci, vocea — numai vocea actorului — „joacă" în acel moment. Putem oare uita valoarea dată fiecărei vorbe dintr-o rugăciune oarecare, nuanțele sensibile și clare din timbrul vocii, enorma forță sugestivă a două vorbe, spuse aspru, cumplit de puternic, apoi pauza și altă vorbă abia șoptită, tînguitoare, expresie sfîșietoare a unei intense dureri fizice ? În toată scena care durează minute, un singur geamăt în momentul cel mai potrivit, moment în care în sală spectatorul se înfioară și trăiește, odată cu actorul, întreaga dramă. Numai cu vocea, prin voce, fără a-i vedea fața, mimica, gesturile, Ștefan cel Mare-Calboreanu convinge. Cele cîteva cuvinte, amănuntele vocale, respirația dau acestui moment dramatic o deosebită semnificație și valoare artistică, infirmînd teoriile asupra inutilității detaliului în piesele istorice, de largă respirație epică. Ce poate fi oare mai dificil decît o atare scenă, într-o astfel de situație scenică ? Momentul respectiv ar putea infirma regula că „teatrul, în primul rînd, se vede". De astă dată, scena am văzut-o cu ochii minții, datorită auzului, datorită acelor *amănunte* de mare forță artistică din vocea actorului, care se repercutează cu o calitate deosebită asupra emoției spectatorului. În practica noastră cotidiană, nu trecem oare uneori cu ușurătate peste studiul vocii, peste amănuntul vocal, mijloc primordial în expresia artistică ? Dacă un apreciat artist al Naționalului clujean, Ion Tîlvan, în rolul lui Polimistor din *Hecuba*, și-ar fi întregit jocul, de altfel reușit, cu o mai minuțioasă studiere și triere a amănuntelor vocale, în scena puternic dramatică a orbirii, nu ar fi reușit el oare să aducă și mai multă strălucire interpretării sale ? Tînărul și talentatul actor Gheorghe Nuțescu, în rolul Rippafratta din *Hangița*, pierde un mare număr de sensuri ale textului, din cauza unui debit verbal văduvit de nuanțe și de amănunte vocale semnificative.

Putem cita aici o altă reușită actoricească rezultată din studiul detaliului în rol. Astfel, Aurel Giurumia de la Teatrul Național din Cluj, unanim apreciat pentru bogatele sale resurse actoricești, a jucat, în cei nouă ani de teatru pe care îi numără, o variată gamă de roluri importante, în multe piese de structură și valoare diferite. Întrebat fiind care rol i-a adus mai mari satisfacții, răspunsul a fost uimitor : rolul mut al Valetului din *Pygmalion* de Bernard Shaw (rol creat de regie). Pare paradoxală această afirmație, și totuși ea corespunde unei interesante realități : avînd doar o singură apariție în scenă, *fără nici un cuvînt*, actorul a cules, la scenă deschisă, meritate aplauze. În ce a constat izbînda ? În minuțioasa studiere a epocii descrise în piesă, a relațiilor personajului (de figurație) cu celelalte personaje, în sfîrșit, în găsirea inspirată a unor detalii semnificative pentru ilustrarea realistă a mesajului piesei. In casa profesorului Higgins are loc un „ceai monden". Valetul-Giurumia servește — laconic și automat — ceaiul. Un personaj monden ia cu mîna zahărul de pe tava purtată de actor. Ce gafă ! Valetul ridică o sprînceană și privește insistent cleștele de luat zahărul ; atît. Ridicolul situației a fost punctat : publicul a înțeles și reacționează. Ceaiul continuă. Valetul își ia locul, modest, undeva în planul doi al scenei. Mondena societate conversează stupid și pretențios. Uimit de cîtă banalitate poate conține discuția stăpînilor, Valetul uită de tavă și aceasta începe să se încline spre podea. Cînd o mondenă rostește sentențios o mare nerozie, tava lui Giurumia pleacă pe verticală și ia contact cu podeaua : iarăși o punctare semnificativă a întregii situații de pe scenă. Tava lui Giurumia își pierde stabilitatea în raport direct proporțional cu banalitățile și neroziile debitate de societatea „distinsă" pe care Valetul o servea și față de care și-a manifestat astfel atitudinea. Toată această operație scenică e făcută cu mare economie de mijloace. Am înfățișat pe larg acest exemplu, pentru că studiul actorului pentru găsirea amănuntelor din care și-a compus linia rolului l-a ajutat efectiv la ridicarea calificării sale profesionale. Deoarece problema amănuntului semnificativ se leagă nemijlocit — și determinant — de calitatea artistică, de adîncimea sensului profesional al muncii noastre — de actor sau de regizor.

Exemplele aduse aci pun în lumină faptul că, în activitatea creatoare a artistului scenei, grija pentru detaliul sugestiv, semnificativ, trebuie să constituie o preocupare permanentă. Măiestria artistică a actorului, ca și a regizorului, trebuie să țină pasul cu exigențele epocii socialiste, în care trăim. Publicul nostru spectator, devenit în ultimii ani un bun cunoscător de teatru, sesizează calitatea și o aplaudă, dar așteaptă totodată de la noi, atunci cînd descoperă deficiențe, înlăturarea lor. Sarcina nu este ușoară ; ea necesită multă muncă. În complexul proces de creare, de studiere și realizare a rolului, prezența detaliului artistic de mare forță sugestivă aduce un spor de teatralitate, de calitate, atribut sine-qua-non al artei noastre realist-socialiste.

Victor Tudor Popa

regizor la Teatrul Național din Cluj

Experienţe de scenograf

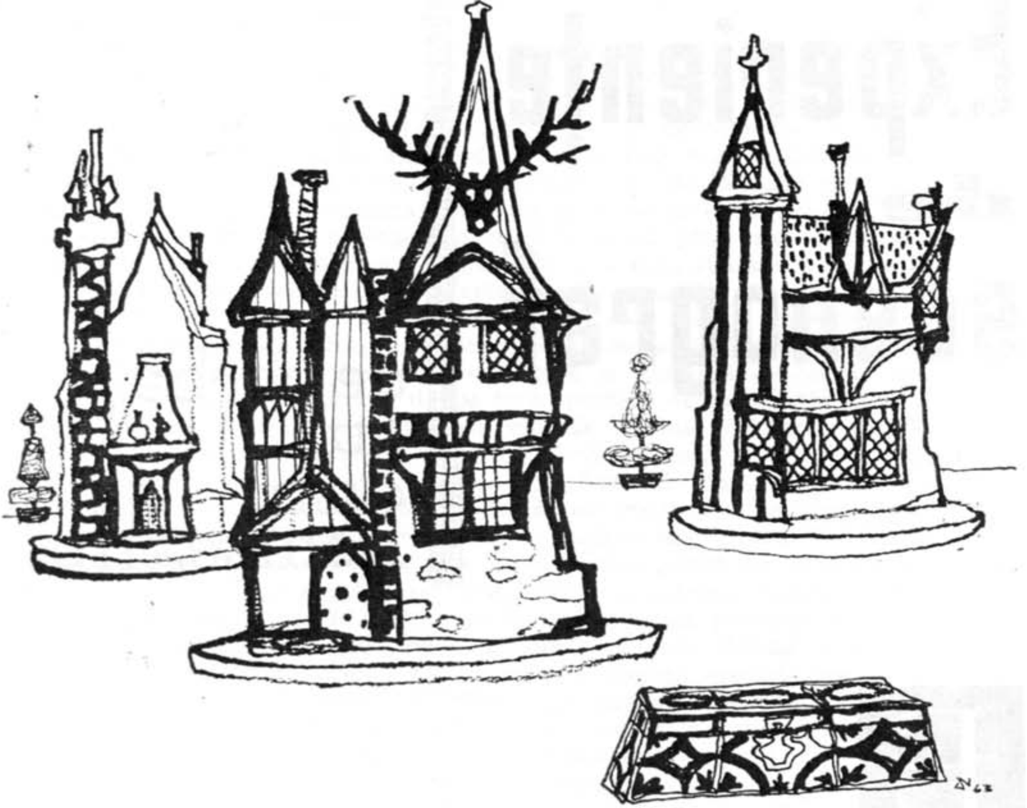
de vorbă cu dan nemţeanu

Era înainte de turneul la Moscova. Teatrul de Comedie trăia febra ultimelor spectacole prezentate în ajunul plecării. În această atmosferă agitată şi sărbătorească, convorbirea cu scenograful Dan Nemţeanu a fost precipitată şi densă. Am început să stăm de vorbă cu puţin înaintea uneia dintre ultimele vizionări cu piesa lui Mirodan — Şeful sectorului suflete. *Tema a fost, fireşte, scenografia celor mai recente spectacole. L-am întrebat pe Dan Nemţeanu ce decoruri i-au reţinut atenţia, şi aşa am ajuns să vorbim despre realizările lui Paul Bortnovski.*

— Dacă ar fi să încerc o ierarhie — arbitrară, ca toate ierarhiile — i-aş acorda lui Bortnovski locul întîi — *a spus Nemţeanu.* Decorul lui pentru spectacolul *Vizita bătrînei doamne,* de la Braşov, ca şi cel pentru montarea piesei *Cezar şi Cleopatra,* de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", constituie, după mine, evenimente artistice cu totul remarcabile. Bortnovski este un scenograf care are, dacă se poate spune aşa, o metodă clasică activă. El este foarte viu şi complet, foarte divers şi foarte suplu. Şi nu se supune în nimic modei.

Discuţia alunecă spre generalizări asupra nivelului de ansamblu al scenografiei noastre.

— Asistăm la afirmarea unei generaţii talentate — *spune Dan Nemţeanu.* Dar ar fi greşit să limităm aprecierile pozitive la realizările celor tineri. Creaţiile maestrului Brătăşanu, de pildă, impun admiraţie prin rigoarea şi discreţia lor. Poate că ceea ce face el e uneori static (Bortnovski e mult mai dinamic), dar în spectacolele la care a lucrat întîlneşti întotdeauna un sistem de corelaţii între culori, spaţii, volume, de la care se poate învăţa mult. Cel mai recent exemplu este *Nora,* în montarea Teatrului Naţional. Un privitor grăbit şi superficial poate spune: „Ce decor banal, trei pereţi!" Dar plantaţia imaginată de Brătăşanu mi se pare foarte adecvată pentru un spectacol contemporan şi mai expresivă decît orice întortochere modernizantă. Desigur, cei doi scenografi despre care am vorbit se deosebesc foarte mult, dar amîndoi pot fi admiraţi pentru aceeaşi caracteristică: nu-şi tîrăsc „cachet"-ul din spectacol în spectacol; în decorurile lor „marca fabricii" se imprimă în concepţie.



Schiță de decor de Dan Nemțeanu pentru „Nevestele vesele din Windsor“ de Shakespeare (Teatrul Național „I. L. Caragiale“)

Propun :

— Ce-ar fi să încercăm să discutăm mai concret ?

Și explic că interviurile cu scenografi și despre scenografie pe care le publicăm au ambiția de a îndeplini o funcție de inițiere, servind drept introducere în arta scenografului și încercînd să stabilească o punte de comunicare mai trainică între cronicar, scenograf și public. Și că am vrea să aflăm, chiar de la creatorii de decoruri, ce cred ei că ar trebui să știe un spectator despre scenografie.

— Cred că, plecînd de la o impresie inițială, un spectator avizat știe să guste decorul într-o suită. Judecînd din perspectiva creatorului raportul decor-spectator, cred că un decor bun este cel care face ca textul să se audă mai bine.

— Ca scenograf, vă socotiți deci subordonat textului, în aceeași măsură ca și regizorul și actorul.

— Da, și experiențele mele cele mai reușite confirmă această părere. Dacă, împreună cu regizorul Radu Penciulescu, am realizat pentru *Casa inimilor sfărîmate* de Bernard Shaw decorul pe care îl consider cel mai consistent, din punct de vedere artistic, din cîte am făcut, asta se datorește strădaniei de a ne apropia cît mai mult de intenția autorului. Subordonarea față de text este un principiu mult repetat, banalizat. Și, cu toate acestea, cu cît trece timpul, mi se pare mai important. Au început să mă nemulțumească unele din decorurile mele mai vechi. Nu-mi mai place deloc să-mi descopăr în decor soluțiile și rețetele.

— Nu credeți că exhibiția scenografică, ostentația — care ar putea fi numită copilărească — în decor constituie o boală de care mai suferă destul de des spectacolele noastre ?

— Cred că un scenograf se maturizează pe măsură ce începe să se manifeste cu mai mult respect și cu mai multă modestie față de text. M-am înțeles foarte bine cu Penciulescu tocmai pentru că atitudinea lui față de piesa lui Shaw elimina din spectacol orice soluție stridentă. Am pornit de la ideea inutilității paradoxurilor uzate, numai aparent strălucitoare, care compun viața și comportarea personajelor. De aceea, am construit întreg decorul în jurul falsului catarg, de fapt un copac uscat, a cărui prezență neobișnuită în cameră e absurdă și de un ridicol tragic. Am căutat să subliniez în decor și în costume nota de exhibiționism caracteristică vieții eroilor — un exhibiționism care pornește din exasperare lucidă și nu ajunge decît la gesturi inutile. Am căutat să concretizez, în schimbările de la act la act, o anumită gradație a simbolisticii spectacolului și m-am străduit să îndepărtez din scenă orice solicitare periferică.

— Ca spectator, am avut impresia că aceste intenții s-au conturat cel mai pregnant în decorul ultimului act. Foarte interesant este aici raportul între vertical și orizontal. Copacul-catarg nu mai este tăiat de linia plafonului, el se înalță, în sfîrșit liber, spre cer, dar crăcile golașe acuză și mai tare uscăciunea lui. Eroii sînt așezați sau culcați, înșiruiți toți în plan orizontal, și această situare în spațiu sugerează ideea că ei vor fi întotdeauna iremediabil legați de pămînt. Deghizamentul de pînze al copacului este absurd, inert, și scările de frînghie, care atîrnă flasc, descurajează. La ridicarea cortinei ai imaginea unei năzuințe zadarnice spre înălțimi și a unei mari neputințe.

— Actul acesta — *confirmă Dan Nemțeanu* — mi se pare cel mai izbutit. Aici și costumele devin mai șterse. Negrul, pînă acum strălucitor, al rochiilor purtate de Hessiona (cel mai vital personaj) se voalează în tente de mov ; somptuoasa toaletă a Ariadnei coboară boțită din hamac ; rozul suav al rochiei îmbrăcate de Ellie se șterge sub lumina albăstruie care-i dă o nuanță de gri ; chiar și tinerețea eroinei trebuie să apară aici ofilită.

* * *

Discutăm apoi despre cronică și cronicari.

— Cum credeți că ar fi nimerit să se scrie despre decoruri ? Ce-ați dori să citiți în presă referitor la munca dv. ?

— Mai puține aprecieri generale și mult mai multe observații asupra aspectelor concrete ale decorului. Cred că cronicarii n-ar trebui să se mulțumească să constate, în general, că un decor e frumos sau urît, are stil sau n-are, sau că gama lui coloristică e potrivită sau nu atmosferei spectacolului ; mai eficiente, și pentru spectatori și pentru scenograf, ar fi evaluările concrete, analiza modului în care ideea a fost concretizată în viziune plastică. Ar fi bine, în acest sens, să reluați o inițiativă mai veche a revistei : cronica scenografică. Poate nu în fiecare număr, poate în alte forme decît înainte, dar întotdeauna discutînd concret, la obiect. Nimic nu e mai anihilant decît frazele de soiul : „a fost în notă" sau „plat", sau veșnicul „simplu și sugestiv". Un decor foarte bun poate fi încărcat și sugestiv. Așa este, de pildă, decorul spectacolului *Cezar și Cleopatra*, de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", un decor apăsător, monumental, greoi, purtînd chiar anumite tente de ridicol — imaginea unui Egipt ușor demodat în măreția lui.

— O întrebare indiscretă : din decorurile dv., care v-au mulțumit mai puțin și de ce ?

— Cel din *Cyrano de Bergerac* (Teatrul „C. I. Nottara"), care era realmente slab, static și îmbîcsit. Eșecul a pornit aici de la neîncrederea mea față de piesă, care mi se părea atunci, și mi se pare și acum, nesinceră, construită în întregime pe un calcul de efecte. Nu pot să lucrez cu tragere de inimă dacă nu cred într-un text. Poate că un scenograf cu mai multă experiență sau cu mai multă vlagă artistică izbutește să-și învingă, în asemenea cazuri, rezerva, dar eu nu pot.

— Ce înseamnă, mai concret, „plat" ?

— Decorul era înghesuit, nu era bine gîndit, ca volum, pentru numărul mare de oameni ce trebuiau să fie prezenți în scenă, și din pricina asta devenea plicticos și îmbîcsit ; poezia textului — atîta cum e și așa cum e — nu avea pe ce spațiu să se proiecteze. Nereușita era și o consecință a colaborării lipsite de convingere cu regizorul. În *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și doamna Moon* am reușit pentru că nu aveam rezerve față de text și colaboram mult mai substanțial cu regizorul. Aceeași intenție s-a concretizat și în dirijarea actorilor și în aspectul plastic al scenei. Am ironizat lumea descrisă fără să alunecăm spre grotesc, păstrînd dimensiunile cotidianului, pe care piesa le impune. Echivalentul siluetelor cu umbrele din fundal era, în joc, modul caricatural de prezentare a notabilităților orașului. Tonalitatea generală era voit cenușie, și numai Monica aducea în scenă culori mai tari, dar ineficiente, prin suprapunerea nepotrivită cu uniformitatea mediului.

— Cum judecați plastica spectacolului cu Cercul de cretă caucazian? *Nu credeți că acolo fastul solemn, lipsit de suplețe și de spontaneitate, al decorurilor l-a academizat pe Brecht?*

— Este un lucru pe care l-am acceptat foarte greu. Acum aș dori să mai fac o dată decorurile pentru acest spectacol.

— Cum?

— Construind foarte mult, pentru ca întregul să pară, ca efect plastic, mai întîmplător, mai accidental și mult mai puțin căutat. Dar n-aș renunța nici acum la principiul care m-a călăuzit în prima montare; aș respecta și acum caracterul de basm al acțiunii, care mi se pare că reprezintă o cale de mare accesibilitate pentru public.

— Să încercăm o recapitulare: pentru ce spectacole ați lucrat în ultimele stagiuni și ce concluzii v-au sugerat experiențele acestea, în legătură cu raportul dintre scenograf și textul dramatic?

— Am lucrat pentru *Steaua polară, Cercul de cretă caucazian, Casa inimilor sfărîmate, Nevestele vesele din Windsor, Șeful sectorului suflete,* și acum pregătesc *Fedra.* Varietatea de genuri și de autori a fost un antrenament foarte util, și această alternanță mi se pare necesară pentru evoluția profesională a oricărui scenograf.

— Ca și actorii, scenografii trebuie deci să-și încerce puterile în genuri foarte deosebite...

— Cu condiția ca atitudinea activă față de text să nu lipsească din nici o montare. De multe ori sîntem solicitați doar ca niște meșteșugari modești. Nu ni se cere să aducem în spectacol o viziune, o concepție plastică adecvată particularităților piesei, ci doar să executăm o comandă, ca un decorator supus capriciilor unui client năzuros.

— Ce proiecte aveți, pentru ce fel de spectacole ați dori să lucrați?

— Mi-ar plăcea să colaborez la o montare a *Nunții lui Figaro,* gîndită lucid, dintr-o acuzată perspectivă contemporană, dar fără nimic sec sau didactic în punerea în scenă. Aș căuta să creez un fond care să sugereze apropierea marilor răsturnări revoluționare — să o sugereze, nu să o ilustreze brutal, de pildă, pictînd căderea Bastiliei — și aș împinge întreaga acțiune pe un loc restrîns de joc, pentru a sublinia încercuirea personajelor, limita micului lor univers. Mi-aș dori să lucrez un spectacol cu *Troyllus și Cressida* de Shakespeare, piesă care mă atrage pentru spiritul de demitificare, pentru modul în care dezumflă marile figuri din legenda războiului troian, coborîndu-le, brutal și expresiv, în cotidian și dezbărîndu-le de carcasele convenționale ale tradiției. Visez de mult un spectacol cu *Omul cel bun din Sî-Ciuan* de Bertolt Brecht. M-ar atrage foarte mult niște experiențe de „théâtre en ronde"; aș dori să lucrez pentru o scenă-arenă, în condițiile impuse de noua arhitectură teatrală.

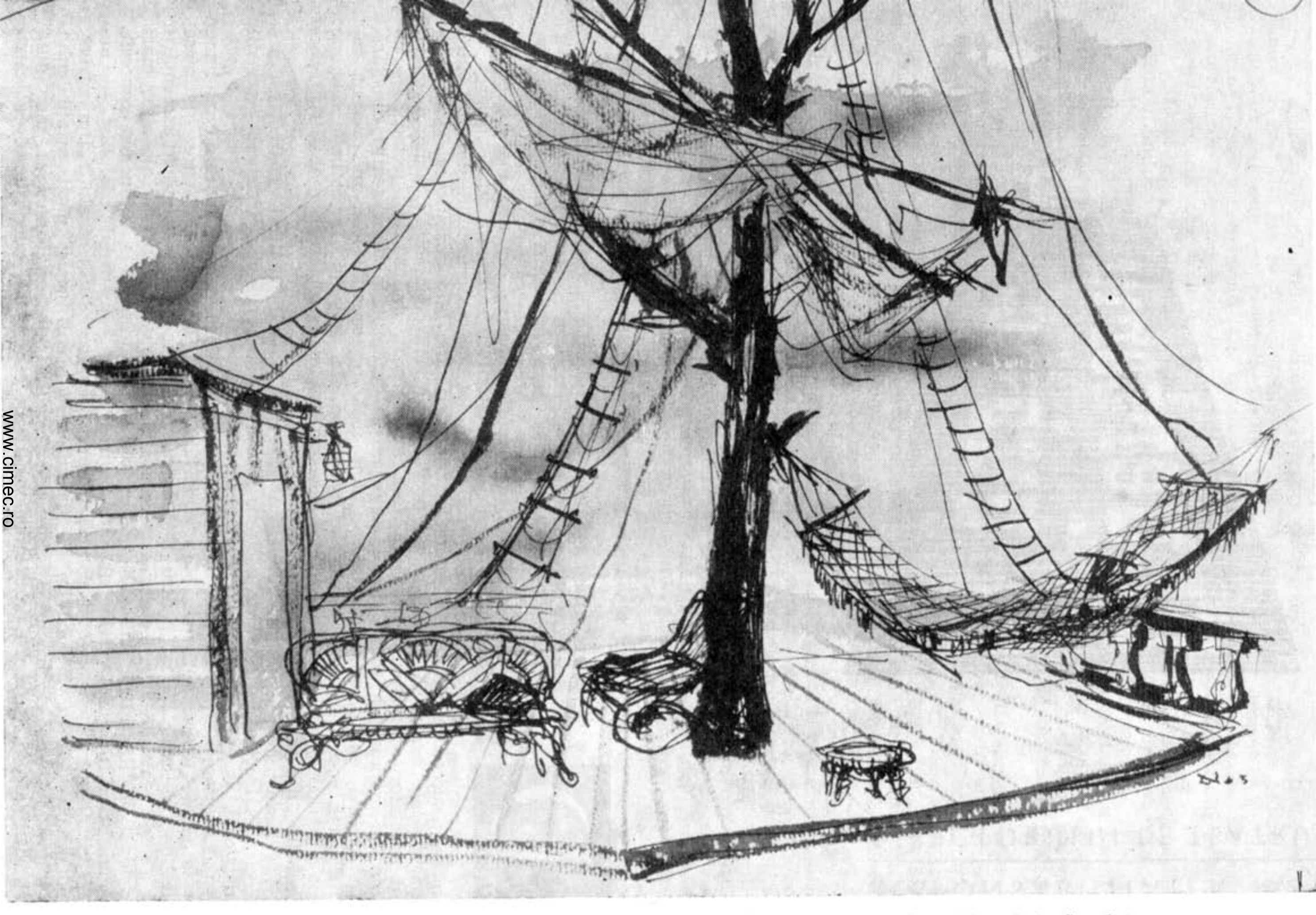
— Pentru ce scenografi străini aveți preferințe?

— Pentru mulți: René Allio, André Aquart, Andrzej Stopka, Teo Otto, Luciano Damiani, Sean Kelley...

— Pe care îi admirați, pentru ce?

— Sună a paradox, dar îi admir pentru puterea cu care știu să-și ascundă prezența în scenă, pentru forța cu care se pliază în fața textului și a concepției regizorale, fără să-și piardă personalitatea. Fiecare din ei este original și divers în felul lui, dar nici originalitatea, nici diversitatea lor nu sar în ochi, nu se autodemonstrează.

A. M. N.



Schiță de decor de Dan Nemțeanu pentru „Casa inimilor sfărîmate“ de G. B. Shaw (Teatrul de Comedie)

RESPONSABILITATEA
DIRECTORULUI DE TEATRU

repertoriu și public

Dintre toate grijile și preocupările noastre, cea mai mare o constituie publicul. Vor intra spectatorii în sală, sau nu?

Uneori, doar două-trei piese din lista repertoriului stagiunii ating rangul „succesului de masă", faima lor ajungînd pînă în suburbiile cele mai îndepărtate ale orașului. Suburbia ne provoacă o grijă deosebită. Numărul mediu al spectatorilor teatrului nostru a fost, anul trecut, de 832 la spectacol — un rezultat remarcabil, chiar dacă-l raportăm la înfăptuirile altor teatre din țară. În această cifră îmbucurătoare nu sînt însă reprezentați într-un procent satisfăcător spectatorii din cartierele mărginașe ale orașului. În actuala stagiune ne-am propus, ca una dintre marile noastre sarcini, apropierea de teatru a spectatorilor din aceste cartiere.

S-ar putea afirma că nimic nu este mai ușor de realizat. Teatrul nu are decît să înscrie în repertoriu cîteva piese de succes sigur, îndeosebi comedii muzicale, și cu asta toate problemele s-au rezolvat.

O asemenea politică de repertoriu nu ar fi însă demnă de cele mai bune tradiții ale teatrului nostru. Marele om de teatru Janovics Jenö prezenta piese ieftine, de casă, numai pentru a-și asigura baza materială necesară prezentării pe scena teatrului său a ciclurilor din operele lui Shakespeare sau ale altor mari maeștri ai literaturii universale. Dar avem noi dreptul la asemenea concesii, acum, cînd, datorită grijii statului nostru, legile comerțului capitalist — ale cererii și ofertei — nu mai domnesc asupra repertoriului teatrului? Dimpotrivă, noi trebuie să ne împotrivim cu demnitate gustului acelei părți a publicului — gust deformat de trucurile ieftine ale teatrului burghez. Numai că, menținută cu rigiditate, o asemenea poziție ar avea drept consecință îndepărtarea de teatru a acelui public.

Politica repertoriului trebuie să izvorască din cunoașterea profundă, temeinică a realității și să țină întotdeauna seamă de aceasta. Izolarea teatrului de publicul său este cel puțin la fel de primejdioasă ca și concesiile umilitoare, făcute lipsei de exigență. De ce să ne înșelăm? Degeaba ar rasuna pe scena adevărurile cele mai avîntate, dacă în sală s-ar găsi doar cîțiva snobi și prea puțini din cei cărora li se adresează întreaga noastră muncă.

Care este, deci, politica justă de repertoriu? Politica realistă. Urmările politicii antipopulare a capitalismului, dusă timp de un secol, nu pot fi șterse definitiv în numai nouăsprezece ani. În urma unor condiții istorice obiective, exigența ideologică și artistică față de teatru a unei părți importante a locuitorilor orașului este mai scăzută. Dar tot datorită împrejurărilor istorice obiective, și anume rezultatelor revoluției democrat-populare și politicii partidului în revoluția culturală, numărul spectatorilor a căror exigență față de teatru se măsoară cu cea mai înaltă măsură a devenit foarte mare.

Pot fi oare aduse la același numitor aceste extreme? Răspunsul realist la această întrebare este: încă nu. S-ar părea deci că nu avem altă soluție decît să satisfacem ambele „tabere". Să răspundem cerințelor spectatorilor înaintați, jucînd Shakespeare, Brecht, operele valoroase ale dramaturgiei originale, și să mulțumim cerințele celorlalți la nivelul respectiv! În felul acesta, toată lumea va găsi în teatru exact ceea ce caută și se va declara foarte mulțumită de munca noastră. Această poziție poate părea înțeleaptă... Atîta doar că mai trebuie să analizăm un punct de vedere, care nu e deloc secundar: perspectivele de viitor.

În ce direcție se dezvoltă acel public pe care îl considerăm exigent, și încotro tinde cel mai puțin pretențios, mai sărac în exigențe? Cel dintîi se va dezvolta negreșit în direcția principală a culturii noastre socialiste și se va caracteriza în continuare printr-o exigență ideologică și artistică sporită, pretinzînd promovarea pieselor originale cu conținut valoros și a operelor progresiste din literatura mondială. Cea de a doua categorie însă, care a moștenit nivelul scăzut, se va îndrepta și pe viitor, tocmai ca urmare a politicii „înțelepte" a teatrului, spre spectacolul distractiv, fără conținut. Evident, o asemenea politică nu poate duce decît la adîncirea explicabilei diferențe de nivel ce mai există între spectatori.

O justă politică de repertoriu trebuie de aceea să ia necontenit în considerare perspectiva reală a victoriei conștiinței socialiste în păturile cele mai largi ale spectatorilor.

Conducerea teatrului pășește pe drumul cel bun cînd nu se pierde în practicism îngust, cînd nu se mulțumește doar cu realizarea planului de încasări, ci se călăuzește în permanență după țelurile sale de perspectivă. Consider că cea mai mare greșeală pe care o poate face astăzi un conducător de teatru este aceea de a face concesii, pe plan ideologic și artistic, gustului mic-burghez.

Justețea acestor principii poate fi verificată imediat în practică, iar teatrul nu poate să nu le ia în considerație în viața sa diurnă. Este îndeobște știut că întocmirea unui repertoriu de turneu pentru publicul din Tîrgu-Mureș, de exemplu — nemaivorbind de cel din București —, constituie pentru noi o grijă și o frămîntare mult mai mare decît alegerea spectacolelor pentru un turneu în alt oraș. A avea succes în fața publicului din Tg.-Mureș nu-i este ușor nici unui teatru (cîteodată nici chiar celui local), și asta pentru că teatrul din Tg.-Mureș duce de ani de zile o justă politică de repertoriu, educîndu-și astfel un public excelent. Sau — ca să dau un alt exemplu —, roadele muncii Teatrului Maghiar de Stat din Satu-Mare (muncă începută în urmă cu zece ani, interval de timp neînsemnat din punct de vedere istoric, în care colectivul din Satu-Mare a reușit să se ridice la înălțimea exigențelor artei realist-socialiste, atît în politica de repertoriu, cît și în creația scenică).

Așadar, atît în privința repertoriului, cît și a interpretării scenice, lozinca noastră poate fi numai aceasta: exigență ideologică și artistică. Numai pe această cale putem pătrunde în mijlocul maselor largi. Măreția sarcinii noastre constă tocmai în faptul că avem de ales calea mai anevoioasă, dar numai în acest mod vom putea îndeplini misiunea care ni s-a încredințat. *Îndrăznesc să afirm că scopul nostru nu este ca toată lumea să vină la teatru, ci ca tot mai mulți oameni să vadă teatru bun, valoros în conținut.* Dorim ca spectatorul care intră în teatru să plece îmbogățit cu idei nobile. Nu vrem să slujim ceea ce mai dăinuie în el meschin și vechi, ci doar ceea ce îl face capabil de acte mărețe.

S-ar putea ca cineva să se întrebe: nu cumva toate acestea sînt valabile numai în teorie? Practica cotidiană nu contrazice oare acest crez artistic?

La această întrebare trebuie să răspund că experiența acumulată în stagiunea 1962—1963 de către Teatrul Maghiar de Stat din Cluj este un argument hotărît pentru o politică de repertoriu consecvent comunistă. În stagiunea trecută, fără să facem concesii la întocmirea repertoriului, am obținut însemnatul număr de spectatori amintit. Deși — ne dăm seama de aceasta — nu toate spectacolele noastre au atins același înalt nivel artistic, am avut spectacole care, la o sală de o mie de locuri, au atras, în 15 reprezentații, patrusprezece mii cinci sute de spectatori. Acest fapt, în sine, mi se pare o dovadă suficientă în sprijinul celor afirmate.

Dar politica de repertoriu expusă (pe care o consider singura justă) nu răspunde, printre altele, unei probleme importante: prin ce anume trebuie să se caracterizeze o piesă pentru a-și putea asigura interesul tuturor spectatorilor? O multilaterală atracție o poate exercita doar acea operă dramatică de înalt nivel, care vorbește prin imagini teatrale convingătoare despre problemele hotărîtoare ale vieții contemporane. O problemă reală a vieții noastre, tratată în chip interesant, profund răscolitor, trezește în mod necondiționat interesul atît al muncitorului de la strung, cît și al studentului; ea îi interesează deopotrivă pe profesorul universitar și pe colectivist. Și îi interesează deopotrivă, deoarece problemele decisive ale societății noastre irup în locul de muncă și în căminul fiecăruia, modelîndu-i viața într-o direcție sau în alta.

Ce ne spune, în această privință, experiența acumulată anul trecut de către colectivul nostru? Că teatrul a încheiat, cu neîndoielnic succes, o stagiune al cărei repertoriu a cuprins patru piese autohtone, și că a atins un număr important de spectatori, chiar și în raport cu rezultatele pe țară, în condițiile preponderenței dramaturgiei originale pe afiș. Trebuie să adaug că cel mai mare număr de spectacole în stagiunea trecută a fost atins cu două piese originale: comedia lui Sütö András, *Nuntă la castel*, și reportajul dramatic al scriitoarei Földes Mária, *Accidentul*. Desigur, putem fi întrebați: care a fost părerea publicului? Pentru că piesele pot fi programate „rațional", în așa fel încît ele să atingă un mare număr de spectacole, fără ca această cifră să reflecte interesul spectatorilor. Numărul mediu al spectatorilor pe spectacol la aceste piese a fost de 823 (respectiv 815), concurînd cu succes pe cel înregistrat la reprezentarea piesei *Sfînta Ioana* (824 de spectatori pe spectacol). Dacă luăm în considerație succesul de public al pieselor lui G. B. Shaw, rezultatul obținut în promovarea dramaturgiei originale se impune.

Ar fi de neiertat să susținem că rezultatele obținute pe acest tărîm ar putea constitui un prilej de repaus, de stagnare pentru dramaturgia sau pentru mișcarea noastră teatrală. Aceste rezultate arată doar că drumul pe care pășim este bun, și aceasta este esențialul. Scriitorii și oamenii de teatru trebuie să-și concentreze puterea și talentul în această direcție.

Toate acestea n-ar fi decît vorbe rostite în vînt dacă nu ne-am referi și la calitatea muncii scenice și scriitoricești. Politica justă de repertoriu devine o forță de acțiune numai dacă se bazează pe spectacole de mare valoare artistică.

Iată, expuse pe scurt, cîteva dintre preocupările conducerii teatrului. E de la sine înțeles că aceste exigențe pot fi formulate și susținute numai dacă politica de repertoriu se bazează pe un colectiv artistic valoros, cum e cazul și al teatrului nostru. Acest colectiv s-a întărit în ultimul timp cu actori și regizori talentați, și în stagiunea aceasta ne vom bucura de aportul artistului poporului Kovács György, cu remarcabila-i personalitate artistică.

Huszár Sándor

directorul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj

Moment din spectacol

PREMIERE

Teatrul de Stat din Bacău

„VLAICU VODĂ" de Al. Davila

Regia: Ion Olteanu

Alt moment din spectacol

PEER GYNT SAU EŞECUL AVENTURII *

„Nu poţi să te consideri eliberat de solidaritatea cu societatea căreia îi aparţii şi de răspunderea pentru ceea ce se petrece în societate...", scria Ibsen în anul 1880, într-o perioadă de efervescentă realizare a marilor sale drame realist-critice (lui Ludwig Passarg, traducătorul lui *Peer Gynt* în limba germană), referindu-se la avatarul eroului poemului creat cu ani în urmă, în epoca pieselor de tinereţe, filozofico-simbolice. Putem considera aceste cuvinte ca un motto la această substanţială operă dramatică, care, de la apariţie şi pînă azi, a constituit o bogată sursă de inspiraţie şi obiect a nenumărate studii, stîrnind mereu aceleaşi neliniştitoare întrebări privitoare la destinul omului în societatea capitalistă, la lupta personalităţii pentru afirmare, în izolare sau în pofida ei, în colectivitate sau în pofida ei. Despre acest poem dramatic, scris în Italia anului 1867, şi devenit aproape cea mai populară operă a sa, Ibsen, în vasta lui corespondenţă, face prea puţine referiri. Oricum, zgîrcitele observaţii legate de geneza şi „biografia" poemului sînt extrem de edificatoare pentru noi, azi. Ibsen îl considera pe Peer, dincolo de rădăcinile lui folclorice-legendare, drept „un erou al vremurilor noi". Editorului său din Copenhaga, Frederik Hegel, Ibsen îi scria din Roma: „Personajul principal... va fi unul din eroii populari norvegieni, o figură pe jumătate legendară, pe jumătate ţîşnită din basme, dar, în acelaşi timp, un erou al vremurilor noi".

În scrisoarea către Passarg, Ibsen apreciază că, dintre lucrările sale, „*Peer Gynt* este opera care poate fi cel mai puţin înţeleasă dincolo de graniţele ţărilor scandinave". A fost o temere copios infirmată de nenumăratele montări în lumea întreagă ale celebrului poem, nemaivorbind de tălmăcirea lui prin intermediul muzicii lui Grieg şi al interpretărilor coregrafice, ori al altor plăsmuiri artistice decît cele strict teatrale. Părerea lui Ibsen demonstrează însă în chip semnificativ profunda lui convingere că scrierea sa este nemijlocit inspirată din realităţile specifice ţărilor scandinave, într-un moment în care acestea revendicau unirea lor politică şi se străduiau, fără a izbuti, să învingă criza datorată represiunii radical-conservatoare ce urma unei largi mişcări de avînt popular-ţărănesc, criză tipică contradicţiilor ce măcinau societatea capitalistă la mijlocul veacului trecut. Distingem aici, aşadar, filonul profund realist al operei, dincolo de aparenţa ei romantic-simbolică. (De altfel, în opiniile sale estetice profesate în acea perioadă, Ibsen socotea drept cerinţă a artei realiste dezvăluirea simbolurilor realităţii.) În epoca scrierii lui *Brand* şi a lui *Peer Gynt*, idealurile lui Ibsen aveau totuşi un caracter abstract, erau încă tributare filozofiei clasice germane, asimilate prin şcoala filozofului danez Heiberg: simbolurile „vocaţiei", ale „libertăţii" nu i se revelau întotdeauna pe căi realiste; colizia şi caracterele dramatice alunecau în fantastic, ficţiunea lua dimensiuni hiperbolice. Fidel însă relaţiei etice cu realitatea, Ibsen opera o necontenită analiză critică a societăţii, şi în *Peer Gynt* el se arată un critic vehement al contemporanilor săi.

---

* TEATRUL C. I. NOTŢARA, „Peer Gynt", de Henrik Ibsen.

Data premierei : 22 septembrie 1963. Regia : George Rafael. Decoruri şi costume : Mircea Marosin. Distribuţia : Sandina Stan şi Eugenia Bosînceanu (Aase), Cristea Avram (Peer Gynt), Angela Teodorescu şi Jeni Argeşanu (Două femei bătrîne), Grigore Anghel Seceleanu (Aslak), Theo Partisch (Primul nuntaş), Ion Popa (Al doilea nuntaş), Mihnea Moisescu (Al treilea nuntaş), Nae Constantinescu şi Ion Igorov (Un bucătar la nuntă), Jeni Argeşanu şi Iulian Marinescu (Perechea de ţărani pribegi), Magdalena Buznea, (Solveig), Victoria Dobre (Helga), George Ţurcanu (Ţăranul din Haegstadt), Doina Ionescu şi Sanda Băncilă (Ingrid), Vasile Lupu (Mirele), Ion Pella (Tatăl mirelui), Cristina Tacoi, Mariana Vincze, Nataşa Nicolescu — Lili Nica, Eugenia Marian (Trei ciobăniţe), Angela Chiuaru — Tabloul Priculici — (Femeia în verde), Nelly Cutava — Tabloul colibă-pădure (Femeia în verde), G. Trestian şi Niculescu Cadet (Unchiaşul Dovrei), Constantin Irod şi Emil Giuan (Master Coton), Costel Zaharia (Musiu Balon), Al. Clonaru (Herr von Eberkopf), George Păunescu (Trumpeterstraale), A. Ferraţ (Şeicul), Angela Chiuaru (Anitra), Mihai Herovianu (Begriffenfeld), Vasile Lucian (Huhu), Lucian Dinu şi George Negoescu (Husein), Cicerone Ionescu (Un felah), Grigore Constantin (Paznicul), Radu Dunăreanu şi Dorin Moga (Căpitan Corabie), Ion Enache, Ion Popa şi V. Arnăutu (marinari), Petru Popa (Un călător străin), Constantin Guriţă (Un bucătar pe navă), Dan Nicolae (Topitorul de nasturi), Grigore Constantin, George Sîrbu, Ion Enache, Ion Popa, V. Arnăutu şi Ion Igorov (Flăcăi la mezat).

Sandina Stan (Aase) și Cristea Avram (Peer Gynt)

Vînătorul Peer a fost, se pare, un personaj real ce a viețuit în Gudbrandsdal, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Isprăvile lui sînt relatate în culegerea de „Basme norvegiene fermecate" ale folcloristului Alsbörnsen. Scriitorul declară că s-a inspirat din viața și isprăvile legendare ale acestui vînător, conferind chipului său — în teatru — valoarea unui simbol reprezentativ pentru omul Norvegiei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Prin mijlocirea lui, Ibsen poartă o profundă dispută polemică — etică și filozofică — cu societatea contemporană, cu ceea ce numea el spiritul norvegian șovăielnic. Evoluția lui Peer Gynt se desfășoară pe nenumărate tablouri — am spune, cu nepăsare față de cerințele consacrate ale scenei —, în vederea scopului limpede urmărit, de a demasca șovăielile, slăbiciunea de caracter, înclinația spre compromis, egoismul — trăsături de caracter specifice, după părerea autorului, peninsularilor nordici. Neputința lui Peer de a săvîrși fapte mari, eroice, pe măsura geniului său; incapacitatea lui de a se realiza în demnitate și ideal, din pricina lumii meschine din jur, care îl acaparează cu mii de brațe, și fantastice și reale, pervertind fondul lui pur și cinstit, constituie tema rechizitoriului dresat de Ibsen lui Peer Gynt.

Pe planul expresiei și compoziției dramatice, Ibsen se luptă cu tentațiile și autoritatea romantismului, ironizînd cu gingășie, totuși consecvent, idealizarea folclorului, idolatrizarea vechilor legende, cufundarea nostalgică în negura trecutului istoric, care îndepărta oamenii de problemele vieții reale. (Nu e lipsit de semnificație amănuntul că Aase, mama lui Peer, l-a obișnuit pe acesta să se amăgească de mic cu basme și născociri, pentru a uita de nefericirile traiului zilnic.) Amplei desfășurări epice i se asociază (închis în fiecare tablou) un filon liric condensat, bogat în reflexii și digresiuni filozofice, obiective și subiective; se realizează astfel o simbioză a liricului și epicului, care pretinde judicioase dozări ale accentelor în spectacol. De asemenea, aparenta lipsă de omogenitate stilistică a lui Peer Gynt ridică numeroase dificultăți tălmăcirii scenice.

Apreciem, de aceea, din multiple puncte de vedere, inițiativa curajoasă a colectivului Teatrului „C. I. Nottara", care și-a asumat sarcina responsabilă de a prezenta această operă, ținînd seama că, în ansamblul mișcării noastre teatrale, abordarea dramaturgiei ibseniene se arată timidă, majoritatea dramelor realiste ale marelui dramaturg fiind uitate, dacă nu chiar necunoscute publicului nostru: *Constructorul Solness, Un dușman al poporului, Stîlpii societății*... (Ne întrebăm cu acest prilej de ce, în afară de *Nora*, marile piese ibseniene nu tentează repertoriile teatrelor?)

În urmă cu cîțiva ani, prezentarea lui Peer Gynt pe scena Studioului Institutului de Teatru a lăsat în memoria celor care au vizionat acel spectacol amintirea unei proaspete și tinerești dăruiri.

Acum remarcăm din capul locului, în spectacolul Teatrului „C. I. Nottara", cîteva realizări actoricești valoroase, cîteva compoziții interesante, demne de reținut, demon-

Angela Chiuaru (Anitra) și Cristea Avram (Peer Gynt)

strînd chiar virtuozitate. În primul rînd, Cristea Avram, interpretul rolului principal. El ne descoperă, în noua lui creație, valențele unui temperament actoricesc bogat, apt să vibreze, cu aceeași spontaneitate și același farmec, în registrele deopotrivă ale comicului, liricului și dramaticului. Și mai dovedește, de asemenea, virtuți plastice remarcabile, laconism în gesturi și în recitare — laconism artistic și nu „cotidian" —, realizînd uneori momente de o adevărată forță emoțională, prin profunzimea cu care relevă psihologia personajului și ideile emise de el. În prima parte a spectacolului, Cristea Avram înfățișează, într-o imagine veridică, pe vînătorul îndrăzneț și cam lăudăros, pe flăcăul cu inima bună și mintea ușor aburită de fantasticele povești din fiorduri... Întîlnirea cu Solveig, fuga cu Ingrid și de Ingrid reflectă cu nuanțat patos dualitatea firii lui Peer, lupta omului pentru a se găsi și a se defini pe sine însuși. De asemenea, în scena furtunii, bătălia gîfîită, violentă și totodată surdă, între egoismul sălbatic, feroce al proprietarului capitalist — noua ipostază a lui Peer —, și pornirile generoase ale naturii umane, proprii lui, capătă adîncimi concludente, prin forța jocului și maturitatea gîndirii actorului. Dar drama căutărilor lui Peer, dureroasa alienare a „vocației" sale, drama individului izolat care nu se poate elibera de „solidaritatea cu societatea căreia îi aparține" și nici realiza în carapacea egoismului său, nu se mai relevă cu aceeași forță și relief artistic în partea a doua a spectacolului. Odată căzută cortina peste legendă și fantastic, peste peregrinările din regatul Trolilor și momentele coregrafice, se estompează și ceea ce constituie miezul fierbinte și, în primul rînd, interesant al piesei, anume, dezbaterea filozofică, pe largi dimensiuni epice și etice, asupra destinului individului izolat într-o lume ostilă omului. Compromisul lui Peer, ticăloșia morală în care se cufundă, încercările lui chinuitoare pentru a se regăsi și a-și recăpăta puritatea, conștiința imaculată, toate aceste ipostaze trec rezumativ prin scenă, fără amploarea și forța psihologică cuvenite. Nu credem că talentatul interpret nu ar fi avut posibilitatea de a transmite adîncimea gîndirii ibseniene, de a ridica personajul pe culmile simbolului conținut în traiectoria sa morală. Dar creația actorului se pierde adesea în masa momentelor unui spectacol care — vom arăta — nu se ordonează clar, riguros, în descifrarea și cristalizarea ideilor poemului.

Sandina Stan a desenat legendara figură a mamei Aase, cu trăsături de emoționantă poezie, cu amănunte de pitoresc realist, cu acele sarcastice pete de culoare cu care și-a înzestrat Ibsen eroina, îmbinînd visarea gingașă cu asprimile unei țărance robuste. Dan Nicolae, în rolul Topitorului de nasturi, a înzestrat acest simbolic și straniu chip al destinului cu dimensiunile limpezi și grave ale unei conștiințe acuzatoare, dînd pondere și relief trăsăturilor singulare, dar indispensabile ale acestuia, pentru a-i face penetrant strigătul acuzator adresat lui Peer: „Nasture fără toartă, pe haina universului!" Și Magdalena Buznea, interpreta lui Solveig, după o nefirească crispare (care nu se poate confunda cu hieratismul și puritatea

Magdalena Buznea (Solveig) şi Cristea Avram (Peer Gynt) personajului), obține în final clipe de tensiune emoțională, sugerînd fericitul crepuscul al credinței și fidelității ei nemărginite.

Din păcate însă, mulțimea interpreților, din care se rețin și alte siluete realizate cu probitate artistică, se pierde în spectacol, datorită unei concepții diriguitoare nu îndeajuns de clare a stufosului material dramatic. Fiindcă spectacolul realizat de regizorul George Rafael, scenograful Mircea Marosin și numerosul colectiv de actori oferă, mai presus de toate, o montare rezumativ biografică a vieții lui Peer Gynt. Acei spectatori care nu cunosc poemul lui Ibsen pleacă de la spectacol cu satisfacția de a fi aflat în linii mari desfășurarea subiectului, reținînd, dincolo de el, aproape numai pitorescul culorilor și întîmplărilor ce se petrec într-un timp istoric destul de vag și cețos. Aceasta nu din pricina ceții peisajului nordic, ci din insuficienta clarificare scenică a sensurilor și adreselor critice, satirice, ale operei lui Ibsen.

Îndrăznim să comparăm spectacolul de la Teatrul „Nottara" cu unele adaptări cinematografice ce ne-au obișnuit — prost, în ultima vreme — să aflăm condensate marile epopei ale antichității, într-o desfășurare dominată de intrigă și copioase peripeții epice, în dauna densității de idei și a relevării zestrei artistice, filozofice a operelor respective. Și în acest spectacol, fără a se pretinde o „supraproducție", predomină culoarea, amănuntul exotic, faptele (ceea ce nu e rău); dar ar fi fost și mai bine dacă toate aceste elemente ar fi fost prezentate nu pentru ele însele, ci ca instrumente de reliefare a conținutului etic-filozofic, dacă ele ar fi invitat la o meditație generalizatoare asupra destinului eroului! Posibilități pentru asemenea generalizări există, fiindcă eroul nu-și pierde nici azi caracterul de simbol, dacă ne gîndim la aventuroșii Peer Gynt ce se vor și azi „realizați" în porniri singulare, abandonînd idealuri mari pentru isprăvi spectaculoase, dar în esență meschine.

Fără îndoială, textul lui Ibsen nu e apt pentru o reprezentare integrală: poemul conține pasaje obscure, digresiuni nu totdeauna teatrale. E însă evident că decupajul regizoral (observăm, de altfel, și în alte montări de clasici pe scenele noastre, că unii directori de scenă obișnuiesc să intre cu foarfeca, destul de arbitrar, în textele respective) a urmărit în primul rînd evoluția spectaculoasă a unui Peer, mereu ispitit de Furii (incarnări ale senzualității) și mereu aruncat între Scylla și Caribda tentațiilor și aventurilor exotico-erotice. Prezentarea regatului priculicilor, întîlnirea cu cele trei păstorițe, chemările Femeii în verde și ale Anitrei se detașează cu stridență, nu totdeauna artistică, din desfășurarea spectacolului; se alunecă prea des în comic ieftin, ori în tonuri siropos melodramatice, și rareori se ajunge la valoarea acelor simboluri preconizate de Ibsen, vizînd obstacolele care se ridică în calea omului cinstit și pur, în fața aspirațiilor lui către idealul fericirii imaculate (reprezentat de Solveig), către sublim. Poate că interpretările, cea a Angelei Chiuaru (prima ipostază a Femeii în verde și totodată Anitra), a Sandei Băncilă (Ingrid) sau cea a Cristinei Tacoi, a Marianei Vincze și a Natașei Nicolescu (cele trei ciobănițe), interpretări ostentativ prea puțin bogate în idei și vizînd numai gesturile în sine, dau această impresie. Fapt este că spectatorul rămîne cu amintirea unui Peer rătăcit printre meandre erotice, că momentele de satiră socială, ce dau savoare părții a doua a piesei, se pierd estompate, neglijate, în spectacol. De pildă, Peer, în ipostazele de prototip al acelor nenumărați negustori nordici veniți în America întru îmbogățire, reduce în spectacol din vigoarea metaforei scenice, lasă să se piardă accentele violente cu care și-a înzestrat Ibsen eroul. Această parte, de satiră socială, de critică acidă a capitalismului, ideea alienării omului în societatea burgheză — cu atîta sarcasm înfățișată în scena spitalului de nebuni din Cairo (și care, socoteam, va ispiti ea *în primul rînd* gîndirea și forța regizorală, iar nu partea întîi — folclorică și coregrafică) —, apare palid redată, nu invită spectatorul să participe la dezbaterea de idei pe care ne așteptam s-o aflăm într-o montare contemporană a operei lui Ibsen. Cu atît mai mult cu cît accentele retorice, exaltarea elementului exotic, fantastic, pitoresc, contravin dorințelor limpede exprimate de Ibsen, cel ce trata cu ironie influența funestă a romantismului, polemizînd cu aceasta: „demitizarea", „dezeroizarea" pe care Ibsen o operează în *Peer Gynt*, demontînd aureola legendarului erou, prezentîndu-l nevolnic, mic și ros de îndoieli, de astă dată au fost acceptate în cuvîntul și nu în spiritul scrierii. În această ambianță, decorul lui Mircea Marosin, interesant în intențiile de a sugera țara ghețurilor și sclipirea amăgitoare a zăpezilor, prin materialele de plastic transparent, s-ar fi realizat mai bine, dacă acestui material i s-ar fi asociat și o lumină corespunzătoare. Dar nu plastica scenică reprezintă problema acestui spectacol.

Mira Iosif

ION LIVESCU

1873 — 1944

Amintirea cea mai vie despre Ion Livescu o am din *Sanda* lui Al. Florescu. Imaginii acesteia i s-au suprapus apoi celelalte roluri, pînă la Tartuffe, pe care l-a realizat cu deosebită strălucire. Nu înseamnează, fireşte, că actorul care lasă o asemenea amintire a redus toată creaţia sa la un şablon. Lucrul acesta era în afara talentului şi a procedeelor lui Livescu, care ştia să dea o foarte atentă şi minuţioasă compoziţie plastică şi o gamă variată şi caracteristică de gesturi fiecărui rol. Dacă imaginile diferitelor interpretări se suprapun totuşi, lucrul se datoreşte unităţii de concepţie, rezultată, la un actor de acest gen, dintr-un larg orizont intelectual. Livescu făcea parte din familia actorilor „de cap“ — cum se numesc, familiar, în teatru —, alături de Liciu şi de Alexandru Davila. Îşi stăpînea ca nimeni altul mijloacele de expresie, mai ales dicţiunea, pe care o avea limpede, sigură, ajutată de o voce răsunătoare, cu vibraţii metalice. Fusese elevul lui Ştefan Velescu, despre care vorbea cu admiraţie şi cu recunoştinţă, mai ales în legătură cu deprinderea acestei perfecte dicţiuni. Această rostire a lui Livescu, atît de sigură de sine, l-ar fi putut uşor duce la un defect — acela al retorismului. Era însă ferit de această primejdie de către o simplitate firească, de o lipsă de ostentaţie în frazare, care îl făcuse pe Caragiale să-i spună la începutul carierei sale actoriceşti : „Vorbeşti ca oamenii ! Bravo, Livescule !“ Plin de prestigiu în maturitatea sa, actorul reamintea cu mîndrie acest elogiu al autorului *Scrisorii pierdute* — în care, de altfel, a şi jucat. Livescu s-a înscris, alegînd teatrul, pe linia neconformiştilor, a artiştilor care rup legăturile cu mediile lor de obîrşie — situaţie devenită aproape tradiţie în teatrul romînesc din veacul al XIX-lea, începînd cu Matei Millo. Luînd drumul artei — drum pe care actorul îşi asociază de timpuriu pe scriitor —, el şi-a scandalizat familia de magistraţi aşezaţi. Nici nu absolvise Conservatorul cînd a avut succes, ca autor, cu *Floarea din Firenze*, piesă în care erau distribuiţi : Aristiţa Romanescu, Iancu Niculescu şi Iancu Brezeanu. Ca şi colegii săi Liciu şi Leonescu, cu care a alcătuit familia de actori-scriitori caracteristică mişcării teatrale romîneşti de la începutul veacului nostru, îndeletnicirea scriitoricească îl va rechema în permanenţă de-a lungul carierei sale.

Aminteam mai sus posibilitatea actorului de a-şi compune variat şi plastic rolurile. Citez, dintre acestea, pe acel Napoleon din piesa lui Voss şi pe *Slutul* de Lopez. După o scurtă trecere prin Teatrul Naţional din Craiova, el este angajat, în 1899, la Teatrul Naţional din Bucureşti. A lăsat cîteva lucrări sprinten scrise : „Teatrul—şcoală sau distracţie ?“, „Psihologia artistului dramatic“ şi „D-ale teatrului la noi şi în alte ţări“. Temperament combativ, Livescu a depăşit, prin acţiuni mobilizate în afirmarea şi apărarea artei actorului, cadrul activităţii actoriceşti. În epoca degradării teatrului, el vede primejdia, pledează pentru redresarea acestei arte şi pentru a i se reda strălucirea, arătînd că ea nu este numai o distracţie — cum o socotea lumea burgheză —, ci şi o înaltă şcoală de educare prin frumos a virtuţilor cetăţeneşti. Actorul inteligent, cu prestigiu, de talia lui Ion Livescu, nu putea să nu fie şi un excelent profesor de teatru. A avut elevi străluciţi : N. Bălţăţeanu, Sîrbu, Manu, Talianu, Critico, Şahighian şi alţii. În marea echipă a Teatrului Naţional din Bucureşti, la începuturile evului modern, Livescu se aşază alături de toţi colegii săi de renume. Şi pentru a ilustra, în încheiere, lupta pe care a dus-o în apărarea teatrului, cităm o frază scrisă de el în 1928 : „Arta trebuie să-şi împletească rădăcinile adînci cu evoluţia politică a unui neam. În felul în care a fost tratată arta la noi se reflectă golurile şi minciunile unei societăţi aşezate pe temeiuri urîte“.

Ion Marin Sadoveanu

Întîlnire cu
PETER BROOK

Paul Scofield în rolul titular și Alec Mc Cowen în Nebunul din „Regele Lear" de Shakespeare. Direcția de scenă: Peter Brook (Teatrul Aldwych din Londra)

D*upă spectacol* (Regele Lear, *la Teatrul Națiunilor din Paris), l-am întîlnit pe Peter Brook la cafeul de lîngă teatru, unde au obiceiul actorii să se adune. Știam că-i englez — dar nu mi-a părut nici înalt, nici slab și vorbea franțuzește curent — și că este foarte tînăr, cred însă că e trecut de 35 de ani. La masa alăturată, retras, Regele Lear-Paul Scofield, demachiat și fără barbă, nu era cu mult mai vîrstnic.*

— Sînt convins că *Regele Lear — spunea Peter Brook* — nu este pur și simplu povestea lacrimogenă a unui bătrîn. Piesele lui Shakespeare, după cum a remarcat și prietenul meu Jan Kott în cartea sa „Shakespeare, contemporanul nostru", au o structură prismatică. Sensul lor nu trebuie căutat numai în evoluția personajelor sau în desfășurarea evenimentelor, ci și în multiplele teme abordate în treacăt, în imaginile care se succed... Cu atît mai mult cînd e vorba de *Regele Lear,* pe care omul și artistul Shakespeare l-a scris în plină maturitate. Cînd m-am hotărît să pun în scenă această piesă, primul lucru pe care l-am făcut a fost — întîi de unul singur, apoi cu actorii la repetiții — să caut temele tragediei, să-mi explic înțelesul fiecărei scene și al tuturor întîmplărilor, ca, în felul acesta, să găsesc sensul „colectiv".

Întrebare: Care considerați că este tema *Regelui Lear?*

Răspunde Peter Brook: Într-o piesă de Shakespeare e zadarnic să cauți o temă, pentru că sînt mai multe, toate în egală măsură de importante. După mine — luați bine în seamă că nu fac generalizări, ci vorbesc doar în numele meu —, *Regele Lear* este povestea unui om de stat, înzestrat cu inteligență, forță, abilitate, într-un cuvînt o serie întreagă de calități, fără de care n-ar fi putut ajunge la acea putere absolută pe care o are la începutul piesei. Ani de zile, în politică, a știut să joace numai pe cărți cîștigătoare. Este un conducător admirabil, o personalitate prodigioasă. Dar are un păcat: vanitatea, care crește pe măsură ce îi crește puterea, vanitate care îl orbește. Lear este orb. Copil, probabil că primea dinafară toate senzațiile pe care viața din jur le oferă fiecărui muritor. Cu timpul însă, a devenit opac; creierul parcă i s-a sclerozat, s-a transformat într-un om de fier (pentru mine, acesta și este înțelesul fierului în spectacol). E o mașinărie care funcționează perfect, dar care nu are nici un fel de contact spontan și direct cu realitatea imediată.

În piesă există și un personaj diametral opus regelui: Nebunul, omul de rînd — ba nu —, omul care se află pe ultima treaptă a omenirii; care nu are nimic, nici rang sau avere, nici însușiri, ci o singură calitate: receptivitatea. Relația dintre rege și nebun, care la un moment dat devine aproape organică, dezvoltă mai departe tema lui Lear. Într-o reprezentare științifico-fantastică, l-aș imagina pe Lear un creier electronic perfecționat, care se plimbă mereu agățat de ultimul dintre oameni. Această legătură intimă între cei doi exprimă nevoia lui Lear de a vedea ceea ce nu poate, ceea ce vede umilul. Percepția ajunge pînă la el prin nebun; la început o respinge, refuză s-o accepte. Apoi, devine la rîndu-i nebun, privirea i se limpezește și recapătă vederea. Transformarea reiese din text. Înainte să moară, o *vede* pe Cordelia, îl recunoaște pe Kent. A reînvățat să privească, să vadă.

Aceeași temă — a orbirii — e reluată la Gloucester. El nu-i vanitos; e un politician destul de abil, care are obiceiul să laude și să fie de acord cu toată lumea, care încearcă „să aranjeze" toate lucrurile. Dar este influențabil pînă la orbire. Și trebuie să treacă printr-o groaznică experiență — să-și piardă lumina ochilor —, pentru a recăpăta o anumită simplitate primitivă și a putea vedea din nou. Scena în care Gloucester, imobil, ascultă zvonurile bătăliei are pentru mine o semnificație deosebită: faptul că el, Gloucester, care la începutul piesei n-are nici trei secunde astîmpăr să stea la masă, poate rămîne nemișcat lîngă un cîmp de bătaie — ce înfricoșător trebuie să fie pentru un orb zornăitul armelor încăierate! — e dovada că a ajuns la un fel de resemnare; de acum încolo, și privirile lui se vor limpezi, *va vedea* mai bine ca înainte.

— De obicei, toate tragediile lui Shakespeare sfîrșesc cu o rază de soare. În toate, în mod sistematic, întîmplarea tragică este situată — printr-un personaj care ia cuvîntul și dă impresia că viața își urmează cursul — într-o lume sănătoasă. În Lear *însă, mor și cei buni, și cei răi, și nu se întrevede nici o speranță. Unde e dreptatea? Această încheiere nu-i oare o concluzie pesimistă?*

— Tocmai că nu-i o concluzie. E drept, aparent, în piesă, nu există recompensă, nu există justiție: cei buni, ca și cei răi, mor. Dar care sînt buni și care sînt răi? Mi se pare absurd să împărțim astfel personajele, să spunem, de pildă: „Goneril e rea", s-o simplificăm într-atît. Pînă și la ea, răul și binele se amestecă, și ea e perfectibilă.

Apoi, unul din personaje, foarte misterios, un naiv, care e și el în căutarea unui adevăr, supraviețuiește totuși celorlalți. Parcurge și el aproape întreaga dramă prin care trece Lear, dar rămîne pînă la capăt un naiv. Căci el a vibrat la alt diapazon, a suferit și a trăit mai puțin și va înțelege mai puțin. În ultima scenă, își pune, odată cu noi, următoarea întrebare: Regele Lear, ființă excepțională, are o viață excepțională, o tragedie excepțională, și care îi e recompensa? Ajunge *să vadă*. Gloucester, un om obișnuit, trece și el prin groaznice încercări, care-l duc la resemnare, apoi la înțelegere. Au plătit oare prea scump?...

Shakespeare ne oferă o gamă întreagă de posibilități diverse, de feluri diverse în care se poate trăi și muri. Iar la căderea cortinei, după ce a condus această ceremonie cu fațete multiple, ne lasă — fără nici o indicație, fără să moralizeze și fără să ne îndemne să fim optimiști sau pesimiști — să medităm singuri asupra acestei întrebări. El se mulțumește să povestească fapte.

— În fond, toate nenorocirile pornesc de la Cordelia. Mie, atitudinea ei îmi pare neverosimilă. De ce este atît de neînduplecată, aș spune, brutală chiar?

— Pentru că este fiica tatălui ei. Îi seamănă. Eu nu prea înțeleg de ce ridicați o problemă atît de sentimentală! Cordelia *este* neînduplecată. Ce să fac? Asta-i situația. Ce știm despre ea? Un singur lucru, dar esențial: este fiica Regelui Lear. Poate vi se pare premisa cam arbitrară, dar eu cred că cea mai simplă rețetă pentru a ajunge la Lear este de a le lua pe Goneril, Regan și Cordelia și a le amesteca. Întrebarea dumneavoastră pornește de la ideea falsă, după mine, că primele două sînt niște monștri, iar Cordelia e un înger. Că regele s-a înșelat ținînd partea monștrilor. E un punct de vedere cam simplist. În toate fiicele lui Lear regăsim ceva din forța și din dorința de absolut a tatălui. Cordelia are o idee exagerată despre cinste, integritatea sa e excesivă, pentru că în vinele ei curge sîngele lui Lear. Iar Lear e măreț, e fascinant, e grandios, pentru că la el violența, ambiția, brutalitatea lui Goneril și Regan se îmbină cu sensibilitatea și onestitatea surorii mai mici; pentru că la el există o posibilitate Cordelia. Întocmai cum la Cordelia există o posibilitate Lear.

— Felul în care ați analizat piesa este de-a dreptul captivant. M-ar interesa acum să cunosc principiile de bază după care ați pus în scenă spectacolul, după care ați conceput costumele și decorul?

— Mi s-a părut deosebit de importantă o observație foarte simplă: anume, că o piesă de Shakespeare nu e mai lungă decît una banală. Aceste capodopere fără egal — despre care în fiecare an, în fiecare țară, se scriu nenumărate cărți — durează tot atîta cît o piesă polițistă. Deosebirea constă în densitate: fiecare vers, fiecare cuvînt scris de Shakespeare este bogat, este încărcat cu sensuri. Prima problemă pe care mi-am pus-o a fost cum să valorific, cum să dau relief acestei densități. Știu din experiență că mijloacele convenționale și obișnuite înăbușă spectacolul. S-a demonstrat științific că percepția noastră are limite. Să urmărești și să înțelegi douăzeci, treizeci sau cincizeci de personaje timp de două ore este foarte greu. Eu cînd mă duc la teatru și văd o piesă de Shakespeare pusă în scenă convențional, nu pricep nimic și mă plictisesc de moarte. Totul mi se pare confuz și vă închipuiți cît îmi este de penibil cînd, la sfîrșit, în culise, mă pomenesc întrebînd un actor: „Și... în ce mai joci?" — „Păi, și astă-seară am jucat pe ducele d'Excester sau de Leicester". Iar eu — așa-zis specialist în acest domeniu — fac un efort supraomenesc să-mi amintesc ce făcea în piesă ducele sus-numit. Mărturisesc că am văzut *Richard al III-lea* de cel puțin douăzeci de ori, dar n-aș putea identifica cu pricizie toți baronii. În schimb, dacă vine cineva și-mi spune: „În piesa cutare (o piesă stupidă!) eu eram soacra", îmi amintesc pe dată.

Problema aceasta, a „scoaterii în relief", m-a preocupat continuu, pas cu pas. La alegerea costumelor, de exemplu.

Nu pot suferi costumul, îl consider o distanță în plus între actor și public. Formula ideală ar fi ca, pe scenă, oamenii să joace goi. Dar iată că apare o nouă problemă, aceea a nudității. Căci nuditatea e și ea un costum, și încă unul destul de jenant pentru spectatori. Iar regizorul trebuie să țină seama de ei, de publicul de astăzi, nu de cel de ieri, nici de cel de mîine. Or, pentru publicul de astăzi, omul gol e... un eveniment. Deci, sînt obligat să-l îmbrac. Bun. Costum modern? Pe scenă însă, costumul modern înseamnă adoptarea unei atitudini. Aș fi vrut ceva mai simplu chiar decît haina de fiecare zi. Astfel, am ajuns să mă gîndesc la un costum abstract. Și am simțit că m-am încurcat de-a binelea. Pentru că Shakespeare face considerații metafizice, intelectuale, filozofice, dar e, în același timp, și în chipul cel mai direct, profund uman. Dacă îl îmbrac pe Lear într-o uniformă cenușie, poate să-mi placă mie și cîtorva prieteni care acceptă o anumită interpretare intelectualistă a piesei, dar în același timp aceasta ar fi negația tuturor valorilor, spontane și umane, ale unui personaj care poartă un nume și care la un moment dat spune „mi-e foame".

Am fost obligat să mă gîndesc și la interpret. Aveam datoria să-i ofer mijloacele să se simtă adevărat în toate momentele unui rol cu multiple dimensiuni. Cum putea oare un actor de 41 de ani să apară într-o salopetă gri și să creeze o prezență regală? În prima scenă — în care Lear înconjurat de curte își împarte regatul —, interpretul are nevoie de anumite lucruri care să-i dea o anumită senzație fizică, diferită de cea pe care trebuie să o simtă în scena următoare, cînd regele se întoarce de la vînătoare. Celelalte personaje însă — mesagerii, soldații — cărora autorul le-a acordat o viață de cîteva secunde, am socotit că nu au nevoie și că nici textul nu cere să le reliefez apariția. Căci, dacă aș fi îmbrăcat mesagerii și soldații în costume la fel de importante ca cel al regelui, aș fi făcut poate un gest democrat, dar n-aș mai fi respectat ierarhia piesei.

Acesta a fost principiul după care am conceput costumele. Am vrut să șterg identitatea personajelor atunci cînd textul mi-a îngăduit, spre a le contura mai precis pe cele de care e legată acțiunea.

Bineînțeles că a trebuit să țin seama și de epocă. Autorul și-a plasat tragedia undeva în trecut, într-o lume barbară. Dar în costume primitive le-ar fi venit greu actorilor să rostească cuvinte și cugetări legate de o civilizație evoluată. Pe de altă parte, nici să situez acțiunea în secolul al XVI-lea nu mi se părea o soluție inteligentă. Astfel, a trebuit să ne inventăm singuri o lume, corespunzătoare imaginației lui Shakespeare, în care replicile sale să sune just.

La fel am gîndit și decorurile. De altfel — în rezumat — principiile care m-au călăuzit în întreaga mizanscenă au fost două: pe de o parte, folosirea mijloacelor de expresie realiste, iar pe de altă parte, simplificarea pînă la abstractizare a detaliilor de minoră însemnătate, pentru a crește intensitatea. Impunîndu-mi acest paradox, am realizat spectacolul pe care l-ați văzut astă-seară.

Dana Crivăț

pe scena lumii

„Un teatru popular, un teatru al adevărului și al greutăților"

La 5 decembrie, T.N.P. și-a deschis porțile pentru stagiunea 1963-64. E cea de-a 13-a stagiune, de la numirea lui Jean Vilar în 1951, și prima de la plecarea lui.

Succesorul lui Jean Vilar la conducerea T.N.P. este Georges Wilson. După cum a mărturisit într-o recentă conferință de presă, G. Wilson a acceptat răspunderea de a conduce T.N.P., cu intenția de a continua lupta pentru construirea și desăvîrșirea unui teatru-instrument esențialmente cultural, care să răspundă necesităților mereu crescînde ale unui public în evoluție. Căci Jean Vilar a adus la acest teatru, în decurs de 12 ani, publicul său veritabil.

Argumentîndu-și poziția, G. Wilson a spus: „Aparțin, prin meseria mea, teatrului. Prin origine, aparțin cauzei populare. Idealul meu profesional este în consecință un teatru popular, un teatru al adevărului și al greutăților. Nu este o formulă, ci o definiție care corespunde realității.

Iau asupra mea această grea succesiune, cu modestie și cu acea credință pe care spectatorii au insuflat-o actorilor, de la intrarea lor la T.N.P., în 1952. Sper să fiu demn de încrederea ce mi-a fost acordată". „Spiritul, obiectivul teatrului rămîn aceleași — a spus în continuare G. Wilson —, teatrul nostru se adresează tuturor pentru a sluji pe toți. Nu excludem pe nimeni, nu vrem să fim sectari, ci, dimpotrivă, vrem să fim receptivi, în spiritul vremurilor noastre. Dar nu vom supune repertoriul nostru modei. De asemenea, nimic nu se va schimba în obiceiurile T.N.P. Matineele pentru studenți rămîn în vigoare. Tinerii vor fi invitați, ca și în anii trecuți, să vadă joi și sîmbătă după-amiază același program pe care cei mai în vîrstă îl văd seara. Vom menține orarul, interdicția de a da bacșiș, precum și primirea cu muzică la 18,45. Cum să nu recunoaștem că aceste obiceiuri sînt excelente? Mai ales că au și fost preluate de numeroase teatre pariziene. În fața acestei atitudini, T.N.P. este în același timp flatat și mulțumit."

Mînat de acest spirit, Georges Wilson a întocmit programul stagiunii 1963-1964. Stagiunea T.N.P. s-a deschis cu o piesă de Maxim Gorki: *Copiii soarelui*, în regia lui Georges Wilson. Ea va alterna cu un „Recital Zizi Jeanmaire", pus în scenă și prezentat de Roland Petit, un spectacol de cîntece și dansuri, care va îmbina momentele de music-hall cu dansul clasic.

În februarie urmează premiera piesei *Parcul zoologic sau Asasinul filantrop (Zoo ou l'Assassin philanthrope)* de Vercors, prima încercare dramaturgică a scriitorului. Regia aparține tînărului Jean Deschamps, prin alegerea căruia T.N.P. ține să introducă un nou obicei, acela de a permite în fiecare an unui tînăr animator de festival să monteze, în condiții optime, un spectacol care să-l poată consacra la Paris.

În martie, T.N.P. va prezenta *La fausse servante* de Marivaux, în regia lui Roger Molière. În aprilie va avea loc premiera piesei *Romulus cel mare* de Fr. Dürrenmatt, autor nejucat încă pe scena T.N.P. Regia: Georges Wilson. Cu această montare, stagiunea se va închide la 31 mai 1964.

În legătură cu acest repertoriu noul director a subliniat: „Am fi putut, fără îndoială, să cucerim mai ușor publicul, înscriind în programul nostru un mare Shakespeare sau un mare Brecht. Dar cred că este bine — mai riscant, dar mai cinstit, mai conform tradiției, liniei generale a T.N.P., mai conform cu această stagiune de tranziție — să înscriem în repertoriu nume noi, opere care să corespundă preocupărilor noastre. Ceea ce nu înseamnă că-i renegăm pe Brecht sau pe Shakespeare...

În ceea ce privește turneele, vom juca probabil la casele de cultură din Caën, Bourges și altele.

Dar proiectul cel mai important este, fără îndoială, construirea unei săli mici în interiorul Palatului Chaillot. Proiectul e în studiu, planurile arhitecturale sînt aproape terminate. Această sală mică va fi deschisă, în viitor, vara și iarna. Vara ea va constitui o sală permanentă a T.N.P., servind și ca sală de conferințe și de proiecții de filme".

Conferința de presă ținută de Georges Wilson a luat sfîrșit cu două întrebări puse de ziariști: dacă va pune în scenă clasici și dacă va continua să filmeze.

„Da, fără îndoială, a răspuns Georges Wilson. M-am gîndit la piesa lui Corneille, *Nicomède* — poate pentru sala mică —, și am început chiar s-o studiez. În ceea ce privește planurile mele legate de film, am de gînd să consacru ecranului două luni pe an, august și septembrie. M-am gîndit chiar — tot la capitolul proiecte — la un film în care să fie distribuite toate elementele stabile ale colectivului T.N.P. și la care să participe și tehnicienii".

O anchetă despre dramaturgia braziliană

Săptămînalul brazilian „Novos Rumos" („Drumuri noi") a efectuat, timp de trei luni, o anchetă printre cei mai reprezentativi dramaturgi din țară.

Printre întrebări figurau: cum vedeți relațiile cu publicul? care este orizontul tematic al dramaturgiei braziliene? cum rezistă piesele autohtone concurenței filmului? în ce măsură poate ajunge teatrul un mijloc educativ eficient?

Răspunsuri dense și personale, conținînd și sugestia unor soluții concrete, cu șanse de aplicare imediată, au dat dramaturgii Nelson Rodriguez — autor a aproape 20 de piese, dintre care multe întîmpinate cu ostilitate de așa-zisa „elită" și de critica oficială —, Antonio Callado, Dias Gomez (după al cărui text a fost realizat primul film brazilian premiat la Festivalul de la Cannes — *Cuvîntul dat*), Jorge Andrade, ca și unii dramaturgi tineri, cum este actorul Gianfranco Guarnieri, autorul unei piese spirituale și vii: *Ei nu poartă papion*.

Acești dramaturgi, care alcătuiesc detașamentul adevăratelor speranțe ale teatrului brazilian, au stabilit premisele unui reviriment posibil: orientarea spre o tematică solid împlîntată în viață, urmărind să dezbată lucid și sincer marile probleme specifice actualității; realizarea unui stil direct, accesibil, care să cîștige audiențe cît mai largi; formarea unor colective permanente, sau măcar de mai lungă durată decît două-trei stagiuni, care să poată păstra unitate în stilul de joc.

O evocare a lui Columb

Multilateralul și originalul actor, autor și director de scenă italian Dario Fo a prezentat în premieră, la începutul noii stagiuni, o comedie care a prilejuit multe pronosticuri și anticipări: *Isabella, trei caravele și un coate-goale*. Publicul din Milano a primit cu interes piesa inspirată din viața lui Cristofor Columb, apreciind îndeosebi performanța lui Dario Fo (Columb) și pe aceea a actriței Franca Rame (Isabella).

Spectacolul este variat și viu. Dario Fo l-a conceput ca o reprezentație dată chiar în epoca lui Columb, de către un actor care încearcă să întîrzie executarea sa de către Inchiziție, jucînd, pentru ultima oară, în fața eșafodului. Falsa evocare e în realitate o ascuțită satiră, cu multe rezonanțe actuale, vizînd lupta purtată de către diplomații și amiralii vremii pentru dominația mărilor.

Procesul de demitificare, urmărit de Dario Fo, a avut însă darul să nu placă unei categorii restrînse de spectatori, care, sub cuvînt că nu pot tolera înjosirea „celui mai mare genovez", au încercat — fără succes — să tulbure desfășurarea premierei.

Teatrul experimental american

„The living theatre" din New York — care a izbutit să impună, ca un document uman original, de revelatoare analiză, piesa *Connection* a lui Jack Ghelber (mai tîrziu ecranizată) — a repurtat un nou succes, cu altă piesă situată în aria teatrului experimental. De astă dată, încercarea este și mai îndrăzneață, fiindcă autorul, Kenneth H. Brown, descrie în *The brig* orele, corvezile, atmosfera de uzură morală în care trăiesc deținuții dintr-o închisoare a marinei americane.

Cu mijloace sobre, de intensă expresivitate, piesa lui Kenneth Brown a avut un puternic ecou, fiind salutată ca un protest împotriva mecanismului dezumanizant, care este justiția militară americană.

indice bibliografic | teatrul 1963

ANUL VIII

PIESE DE TEATRU

BARANGA (Aurel) — *Adam și Eva*, comedie în trei acte, nr. 1.
CRIȘAN (Mircea), ANDY (Alexandru) și STĂNESCU (Radu) — *Șapte păcate*, spectacol de miniaturi, nr. 5.
DEMETRIUS (Lucia) — *Prietenii*, piesă în zece tablouri, nr. 11.
DORIN (Gh.) — *Colecția*, dramă caraghioasă în patru acte, nr. 6.
DUMITRESCU (Ben) și IUREȘ (Ștefan) — *Pe unde trece un om*, evocare dramatică, nr. 2.
FĂRCĂȘAN (Sergiu) — *Sonet pentru o păpușă*, comedie în trei acte, nr. 8.
FÖLDES (Mária) — *Accidentul*, reportaj dramatic în trei acte, nr. 4.
FULGA (Laurențiu) — *Este vinovată Maria Serafim?*, dramă în două părți, nr. 12.
KILTY (Jerome) — *Dragă mincinosule*, comedie în două acte, nr. 7.
MIRODAN (Al.) — *Noaptea e un sfetnic bun*, nr. 10.
VLAD (Gh.) — *Punctul culminant*, comedie în trei acte, nr. 9.
VOITIN (Al.) — *Ancheta*, piesă în trei acte, nr 3.

ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE, RECENZII

ALEXANDRESCU (Mircea) — *Un prilej de trecere în revistă a forțelor tinere din teatrul nostru.* (Cel de al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști), nr. 2.
BĂLEANU (Andrei) — *Povestește-mi piesa*, nr. 9.
„ „ — *Trăsături contemporane în arta actorului*, nr. 12.
COCEA (Dina) — *Ziua mondială a teatrului*, nr. 3.
DEMETRIUS (Lucia) — *Din fișierul dramaturgului*, nr. 4, nr. 10.
DUCEA (Valeria) — *Teatrul din Timișoara în fața publicului său*, nr. 5.
ELVIN (B) — *Inspirație și artificiu în trei piese de debut (Accidentul* de Földes Maria; *O felie de lună* de Aurel Storin și *Grădina cu trandafiri*, de Andi Andrieș), nr. 8.
„ „ — *Lirismul în teatru*, nr. 9.
GIURCHESCU (Lucian) — *Gînduri în prag de stagiune*, nr. 9.
HORODINCĂ (Georgeta) — *Actualitatea vie a lui Camil Petrescu.* (Pe marginea volumului lui B. Elvin: „Camil Petrescu"), nr. 4.
IOSIF (Mira) — *„Peer Gynt" sau eșecul aventurii (Peer Gynt* la Teatrul „C. I. Nottara"), nr. 12.
LIPATTI (Valentin) — *I.T.I. în slujba cunoașterii reciproce și a înțelegerii internaționale*, nr. 3.
MIRODAN (Al.) — *Ideea de incompatibilitate în teatrul lui Camil Petrescu*, nr. 3.
„ „ — *Piesa într-un act*, nr. 4.
„ „ — *Meseria*, nr. 8.
NARTI (Ana Maria) — *Însemnări pe marginea a trei spectacole de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași (Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș, *Richard al III-lea* de Shakespeare și *Bulevardul Leningradului* de I. Stock), nr. 6.
„ „ „ — *Maiakovski azi*, nr. 7.
„ „ „ — *Un teatru își descoperă perspectivele* (Turneul Teatrului de Stat din Brăila la București cu piesele: *Oceanul* de Al. Stein, *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian și *Toiegele orbilor* de Iannis Ritsos), nr. 8.
„ „ „ — *Stagiunea institutelor de teatru din București și Tîrgu Mureș*,
„ „ „ — nr. 1.
„ „ „ — *Brecht și anatomia fascismului (Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* — Teatrul Muncitoresc C.F.R.), nr. 12.
NICULESCU (Margareta) — *Nu practicism, ci profesiune artistică*, nr. 1.

P. (Al.) — *Cartea de teatru: „Întoarcerea" de Mihai Beniuc.* (Editura pentru literatură), nr. 11.
POTRA (Florian) — *Valori și perspective artistice la Constanța,* nr. 7.
SILVESTRU (Valentin) — *Talentul personajului scenic,* nr. 5.
„ „ — *Cultura rolului,* nr. 7.
TORNEA (Florin) — *Lenin și patosul promovării noului,* nr. 4.
„ „ — *Realizări și metodă la Institutul de artă teatrală „I. L. Caragiale",* nr. 6.
„ „ — *Educația pasiunii spre calificare,* nr. 8.
„ „ — *Teatrul certitudinilor,* nr. 11.
— — *Eroica '33,* nr. 2.
— — *Unele probleme ale repertoriului teatrelor dramatice,* nr. 5.
— *Repertoriul în practica teatrelor,* nr. 7.
— — *Înalta școală a caracterului comunist,* nr. 8.
— — *Concursul în imagini.* (Al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice.)

CENTENARUL STANISLAVSKI

AL. (M.) — *Stanislavski contemporanul* (Convorbire cu Radu Beligan), nr. 3.
ALEXANDRESCU (Sică) — *Evocări la un bilanț festiv,* nr. 3.
MAȚKIN (A.) — *Ideea etică a lui Stanislavski,* nr. 1
PENCIULESCU (Radu) — *Noutatea continuă a „sistemului",* nr. 3.

CEL DE AL III-LEA FESTIVAL BIENAL „I. L. CARAGIALE"

DUCEA (Valeria) — *Majoratul artistic al amatorilor,* nr. 1.
POPOVICI (Al.) — *Pe scena mică,* nr. 1.

DISCUȚII, ANCHETE, INTERVIURI, PORTRETE

— — *Interpreți de eroi comuniști despre rolurile lor* (Anchetă. Răspund: Irina Răchițeanu-Șirianu, Marcel Anghelescu, Ștefan Ciubotărașu, Leopoldina Bălănuță, George Constantin și Ion Marinescu), nr. 2.
— — *Conflictul dramatic la masa rotundă* (Dezbatere organizată de revista „Teatrul" cu privire la conflictul în dramaturgia originală actuală. Continuare din anul 1962. Intervenții în cadrul dezbaterii: Al. I. Ștefănescu — *Categorii neexplorate și muncă colectivă,* nr. 1; B. Elvin — *Între cunoașterea vieții și relațiile factorilor dramatici,* nr. 1).
— — *La masa rotundă cu:* colectivul Teatrului de Stat din Bacău, nr. 6; colectivul Teatrului Național din Craiova, nr. 7; realizatorii spectacolului *Umbra* de la Teatrul de Comedie, nr. 9; oamenii de teatru despre piesa *Sonet pentru o păpușă* de Sergiu Fărcășan, nr. 10; despre piesa *Punctul culminant,* nr. 11; despre piesa *Noaptea e un sfetnic bun* de Al. Mirodan, nr. 12.

Responsabilitatea directorului de teatru

CIULEI (Liviu) — *Pentru noi, pentru cei ce așteaptă de la noi, pentru cei ce vor urma...,* nr. 11.
HUSZÁR (Sándor) — *Repertoriu și public,* nr. 12.
ISAC (Dumitru) — *Perspective artistice la Teatrul Național din Cluj,* nr. 10.
LEAHU (Gh.) — *Responsabilitatea directorului de teatru,* nr. 8.

Spectacolul și creatorii săi

AL. (M.) — *Lucian Giurchescu despre Nevestele vesele din Windsor și Comedia erorilor,* nr. 6.
IOSIF (Mira) — *Horea Popescu despre Arturo Ui,* nr. 6.
„ „ — *Kovács György despre nou și vechi în arta actorului,* nr. 8.

MOISESCU (Valeriu) *„...Dar eu am văzut idei"*, nr. 10.
N. (A. M.) — *Cu David Esrig despre Umbra şi cu Radu Penciulescu despre Casa inimilor sfărîmate*, nr. 5.
„ „ „ — *De vorbă cu profesoara emerită Paule Sibille despre mişcarea actorului în teatrul contemporan*, nr. 6.
„ „ „ — *Experienţe de scenograf.* De vorbă cu Dan Nemţeanu, nr. 12.
NICULESCU (Miron) — *Maria Stuart: Gînduri şi intenţii înaintea premierei*, nr. 11.
POPA (Victor Tudor) — *Amănuntul semnificativ şi calitatea artistică*, nr. 12.

Educaţia teatrală a publicului

DINESCU (E.) — *Descoperiri la un turneu de iarnă*, nr. 3.
POPESCU (Horea) — *O altă faţă a problemei*, nr. 1.
RÎPEANU (Valeriu) — *Formarea spectatorului de mîine*, nr. 5.

★

BELIGAN (Radu) — *Măreţia în simplitate* (la a optzecea aniversare a lui Gh. Storin), nr. 4.
BUZESCU (Aura) — *Pentru ea, nu există rol mare sau rol mic* (Eugenia Popovici), nr. 2.
DEMETRIUS (Lucia) — *Tinereţea artei autentice* (Eugenia Popovici), nr. 2.
ESRIG (D.) — *Jules Cazaban-Caragiale*, nr. 10.
GHELERTER (Moni) — *Gînduri despre un mare actor, om şi prieten: Jules Cazaban*, nr. 10.
I. (M.) — *De vorbă cu Dina Cocea*, nr. 4.
MIRODAN (Al.) — *Un învingător* (cu prilejul celei de a 60-a aniversări a lui Tudor Muşatescu), nr. 5.
NARTI (Ana Maria) — *De vorbă cu Irina Răchiţeanu-Şirianu*, nr. 3.
NAZARIE (Gabriela) — *Florica Scîrţan*, nr. 11.
PERAHIM (Jules) — *Inovator, partizan al teatrului agitatoric* (Horea Popescu), nr. 2.
POPOVICI (Al.) — *De vorbă cu Jules Cazaban*, nr. 5.
SADOVEANU (I. M.) — *Remus Comăneanu*, nr. 10.
VRACA (George) — *Rolurile mele*, nr. 11.

Figuri de mari actori romîni din trecut

SADOVEANU (Ion Marin) — *Ion Petrescu*, nr. 5.
„ „ „ — *Aristide Demetriade*, nr. 6.
„ „ „ — *Petre Liciu*, nr. 7.
„ „ „ — *Vasile Leonescu*, nr. 8.
„ „ „ — *Petre Sturdza*, nr. 9.
„ „ „ — *Ion Livescu*, nr. 12.

CRONICA SPECTACOLELOR

BUCUREŞTI

TEATRUL:

de Comedie

Casa inimilor sfărîmate (G. B. Shaw), nr. 10.

„Lucia Sturdza Bulandra"

O singură viaţă (Ionel Hristea), nr. 1; *Copiii soarelui* (Maxim Gorki), nr. 4; *Mamouret* (Jean Sarment) nr. 4; *Cezar şi Cleopatra*, (G. B. Shaw), nr. 5; *Cum vă place* (Shakespeare), nr. 6; *Comedia erorilor* (Shakespeare), nr. 8, *Portretul* (Al. Voitin), nr. 11; *Război şi pace* (după Lev Tolstoi), nr. 11.

Muncitoresc C.F.R.

Corabia cu un singur pasager (Dan Tărchilă), nr. 1; *Antigona şi ceilalţi* (Peter Karvaš), nr. 3.

Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită (B. Brecht), nr. 12.

Național „I. L. Caragiale"

Mașina de scris (Jean Cocteau), nr. 1; *Cercul de cretă caucazian* (Bertolt Brecht), nr. 2; *Orfeu în infern* (Tennessee Williams), nr. 3; *Febre* (Horia Lovinescu), nr. 3; *Vizita bătrînei doamne* (Friedrich Dürrenmatt), nr. 5; *Ancheta* (Al. Voitin), nr. 5; *Macbeth* (Shakespeare), nr. 6; *Adam și Eva* (Aurel Baranga), nr. 7.

„C. I. Nottara"

Prima zi de libertate (Leon Kruczkowski), nr. 3; *Casa cu două intrări* (Calderon de la Barca), nr. 6; *Unchiul Vania* (A. P. Cehov), nr. 7; *Peer Gynt* (Ibsen), nr. 12.

Regional București

Povestea Aleksandrei Sokolova (adaptare de Dinu Cernescu după K. Vinogradskaia), nr. 4; *Războiul* (Carlo Goldoni), nr. 4; *Grădina cu trandafiri* (Andi Andrieș), nr. 11.

Satiric-muzical „C. Tănase"

Ca la revistă (Horia Șerbănescu, Sadi Rudeanu, Stelian Filip, Grigore Pop și Ion Ruș), nr. 5.

Tineretului

Nunta logodnicului de profesie (O. Danek), nr. 1; *Micuța Dorrit* (Charles Dickens), nr. 1; *Foștii copii* (Nina Ivanter), nr. 3; *Chirița în provincie* (Vasile Alecsandri), nr. 6; *Acuzarea apără* (Ștefan Berciu), nr. 7.

ÎN RESTUL ȚĂRII

TEATRUL:

Arad

Antigona și ceilalți (Peter Karvaš), nr. 2.

Bacău

O felie de lună (Aurel Storin), nr. 4.

Baia-Mare

Antigona și ceilalți (Peter Karvaš), nr. 2.

Botoșani

Romeo, Julieta și întunericul (Jan Otcenásek), nr. 2.

Brașov

Chirița în Iași (Vasile Alecsandri), nr. 2; *Vizita bătrînei doamne* (Friedrich Dürrenmatt), nr. 7.

Constanța

Febre (Horia Lovinescu), nr. 2; *Hei, oameni buni!* (William Saroyan), nr. 2.

Cluj (Teatrul Național)

Orfeu în infern (Tennessee Williams), nr. 3; *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* (Eugen Barbu), nr. 4; *Generalul și nebunul* (Angelo Vagenstein), nr. 2.

Cluj (Teatrul Maghiar de Stat)

Intrigă și iubire (Friedrich Schiller), nr. 2.

Cluj (Teatrul de păpuși)

Harap alb (dramatizare de Nela Stroescu, după Ion Creangă), nr. 6; *De la Cluj la Polul Sud* (Méhes György), nr. 6.

Craiova

Mirele furat (Ștefan Haralamb și Stela Neagu), nr. 4.

Galați

Poveste din Irkutsk (Alexei Arbuzov), nr. 2.

Oradea (Secția romînă)

Costache și viața interioară (Paul Everac), nr. 2.

Oradea (Secția maghiară)

Febre (Horia Lovinescu), nr. 2.

Piatra-Neamț

Generalul și nebunul (Angelo Vagenstein), nr. 2.

Ploiești

Șapte păcate (Mircea Crișan, Al. Andi și Radu Stănescu), nr. 5.

Satu-Mare

Război și pace (după Lev Tolstoi), nr. 2.

Sibiu

Prima zi de libertate (Leon Kruczkowski), nr. 2.

Timișoara (romîn)

Cazul studentului Mihai Lotreanu (Radu Theodoru), nr. 2.

Timișoara (maghiar)

Micii burghezi (Maxim Gorki), nr. 2.

Tîrgu-Mureș (Secția romînă)

Dacă vei fi întrebat (Dorel Dorian), nr. 1; *Hei, oameni buni!* (William Saroyan), nr. 2; *Trei povestiri care merită să fie povestite* (Osvaldo Dragun), nr. 2.

Tîrgu-Mureș (Secția maghiară)

Poveste din Irkutsk (Alexei Arbuzov), nr. 2.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE, TURNEE

ELVIN (B.) — *Théâtre de la Cité: Inovația în tradiție* (Pe marginea turneului acestui teatru în țara noastră), nr. 6.
„ „ — *Opinii despre tinerețe, poezie și teatralitate* (turneul Teatrului de Comedie în U.R.S.S.), nr. 11.
NARTI (Ana Maria) — *Vitalitatea teatrului psihologic* (Turneul teatrului „A. M. Gorki" din Leningrad, în țară), nr. 11.
ZAIȚA-SILVESTRU (Brîndușa) — *Însemnări despre turneul păpușarilor romîni în Africa*, nr. 4.

MERIDIANE

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Prin teatrele din R. P. Polonă*, nr. 9.
CRIVĂȚ (Dana) — *Perspective ale teatrului modern. Două mărturii: Michel Saint-Denis și Kenneth Tynan*, nr. 3.
„ „ — *Sistemul lui Stanislavski — gramatica omului de teatru. De vorbă cu regizorul american Harold Clurman*, nr. 4.
„ „ — *Seri de teatru la Paris* I, nr. 9, II, nr. 10.
„ „ — *Roger Planchon și Théâtre de la Cité din Villeurbanne*, nr. 2.
„ „ — *Întîlnire cu Peter Brook*, nr. 12.
DE FILIPPO (Eduardo) — *Invenție și tehnică în comediile mele*, nr. 12.
MARIAN (Eugen B.) — *În culisele teatrului spaniol*, nr. 10.
MIRODAN (Al.) — *Nazim Hikmet*, nr. 9.
NICULESCU (Margareta) — *Întîlniri păpușărești la Colwyn Bay*, nr. 10.
STĂNESCU (H.) — *G. Rentzsch: „Mică antologie de scenarii radiofonice"*, nr. 9.
ȘATROV (Mihail). — *Iarăși la drum. Din experiența unui dramaturg sovietic*, nr. 3.
— — *Pe scena lumii*, nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12.
TOVSTONOGOV (G.) — *Măiestria de a cînta la flaut*, nr. 10.
VRABIE (Ira) — *Evgheni Surkov: „Cehov și teatrul"; P. N. Simonov: „Stanislavski și fiziologia"*, nr. 9.
BRECHT (Bertolt) — *Despre teatrul cel de toate zilele*, nr. 12.

VARIA

E (B) — *Antracte...*, nr. 1, nr. 4.
P. (Al.) — *D-ale teatrului. După consfătuirea de la Iași*, nr. 1.
— — *Scrisori către redacție*, nr. 4, nr. 6.

TEATRUL DE COMEDIE

prezintă următoarele spectacole:

ŞEFUL SECTORULUI SUFLETE de AL. MIRODAN

Regia: MONI GHELERTER, maestru emerit al artei,
laureat al Premiului de Stat

Scenografia: DAN NEMŢEANU

UMBRA de EV. ŞVARŢ

Regia: D. ESRIG

Scenografia: I. POPESCU-UDRIŞTE

PRIETENA MEA PIX de V. Em. GALAN

Regia: RADU PENCIULESCU

Scenografia: I. POPESCU-UDRIŞTE

ŞVEJK IN AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL de B. BRECHT

Regia: LUCIAN GIURCHESCU

Scenografia: DAN NEMŢEANU

MI SE PARE ROMANTIC de RADU COSAŞU

Regia: D. ESRIG

Scenografia: I. POPESCU-UDRIŞTE

CASA INIMILOR SFĂRÎMATE de G. B. SHAW

Regia: RADU PENCIULESCU

Scenografia: DAN NEMŢEANU

CELEBRUL 702 de AL. MIRODAN

Regia: MONI GHELERTER, maestru emerit al artei,
laureat al Premiului de Stat

Scenografia: AL. BRĂTĂŞANU, maestru emerit al artei,
laureat al Premiului de Stat

TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA"

anunţă:

REDESCHIDEREA SĂLII STUDIO

(str. Alexandru Sahia, 76 A, lîngă grădina Icoanei)

cu următoarele spectacole în premieră:

NOAPTEA E UN SFETNIC BUN

Piesă de **AL. MIRODAN**

Direcţia de scenă: RADU PENCIULESCU
Asistent al direcţiei de scenă: PETRE POPESCU
Decoruri: PAUL BORTNOVSKI
Costume: ADRIANA LEONESCU

În distribuţie:

ŞTEFAN CIUBOTĂRAŞU, V. RONEA, artişti emeriţi, IRINA PETRESCU, VICTOR REBENGIUC, OCTAVIAN COTESCU, RODICA TĂPĂLAGĂ, DINU DUMITRESCU

JOCUL DE-A VACANŢA

Comedie în trei acte de **MIHAIL SEBASTIAN**

Direcţia de scenă: VALERIU MOISESCU
Asistent al direcţiei de scenă: PETRE POPESCU
Decoruri: PAUL BORTNOVSKI
Costume: GABRIELA NAZARIE

În distribuţie:

GEORGE OANCEA, VICTOR REBENGIUC, GINA PATRICHI, ANCA VEREŞTI, MARCEL ANGHELESCU, artist emerit, DUMITRU FURDUI, SANDU STICLARU, EVELYNE GRUIA, RALUCA STERIAN, PETRICĂ VASILESCU, MIHAI MEREUŢĂ, MIMI ENĂCEANU, VALLY VOICULESCU-PEPINO, IOANA COCEA, DOINA MAVRODIN

DRAGĂ MINCINOSULE

Comedie în două acte de **JEROME KILTY**

după scrisorile lui Bernard Shaw şi ale Stellei Campbell

în romîneşte de **Alf. Adania**

Direcţia de scenă: MONI GHELERTER
maestru emerit al artei
Decoruri şi costume: ION OROVEANU
În distribuţie: BEATE FREDANOV şi FORY ETTERLE,
artişti emeriţi

Din repertoriu mai fac parte spectacolele:

OMUL CARE ADUCE PLOAIE de **RICHARD NASH**

Direcţia de scenă: LIVIU CIULEI

COMEDIA ERORILOR de **WILLIAM SHAKESPEARE**

Direcţia de scenă: LUCIAN GIURCHESCU

TACHE, IANKE ŞI CADÎR de **VICTOR ION POPA**

Direcţia de scenă: N. AL. TOSCANI

TEATRUL TINERETULUI

BUCUREȘTI

SALA PENTRU TINERET

str. Const. Mille, nr. 16

În repertoriu

CHIRIȚA ÎN PROVINCIE de Vasile Alecsandri; **ACUZAREA APĂRĂ** de Ștefan Berciu; **DE N-AR FI IUBIRILE...** de Dorel Dorian; **O FELIE DE LUNĂ** de Aurel Storin; **PIGULETE + 5 FETE** de Constanța Bratu; **CINE A UCIS?** de Ștefan Berciu; **OCOLUL PĂMÎNTULUI ÎN 80 DE ZILE** de Pavel Kohout; **OCEANUL** de Aleksandr Stein; **LOGODNICUL DE PROFESIE SE ÎNSOARĂ** de Oldrich Danek; **DE PRETORE VINCENZO** de Eduardo De Filippo; **PRIMA ÎNTÎLNIRE** de Tatiana Sîtina; **ÎN FIECARE SEARĂ DE TOAMNĂ** de Ivan Peicev.

În pregătire

RICHARD AL II-LEA de W. Shakespeare; **OROLOGIUL KREMLINULUI** de N. Pogodin; **VULPILE** de Lilian Hellman

Noi piese originale de Paul Everac, Dorel Dorian, Tudorel Popa și Florin Vasiliu, B. Dumitrescu, Ion Băieșu ș. a.

De curînd s-a deschis noua sală pentru copii a teatrului (în localul fostului cinematograf „Vasile Alecsandri")

În repertoriu

BĂIATUL DIN BANCA A II-A de Al. Popovici; **SALUT VOIOS** de Ion Mustață și E. Jurist; **COCOȘELUL NEASCULTĂTOR** de Ion Lucian; **MUȘCHETARII MĂGĂRIEI SALE** de I. Lucian și V. Puicea; **MICUȚA DORRIT** dramatizare de I. Cojar și H. R. Radian, după Ch. Dickens; **EMIL ȘI DETECTIVII** dramatizare de Tudorel Popa, după E. Kästner; **MISTERUL CIZMEI** de H. A. Pederzani; **2 LA ARITMETICĂ** de N. Klîkova; **FOȘTII COPII** de N. Ivanter.

În pregătire

DESCOPERIȚI-L PE N de Alexandru Adrian; **NU PREA ALBĂ CA ZĂPADA ȘI MOTANUL DESCĂLȚAT** de Al. Popovici.

Noi piese originale pentru copii de Ana Pătrașcu, Xenia Roman, Ion Mustață, Ovidiu Zotta, Rodica Mihăilescu, H. Radian ș. a.

TEATRUL REGIONAL BUCUREŞTI

PREZINTĂ

GRĂDINA CU TRANDAFIRI

de ANDI ANDRIEȘ
Regia:
GEORGE TEODORESCU

RĂZBOIUL

de CARLO GOLDONI
Regia: HOREA POPESCU

POVESTEA ALEXANDREI SOKOLOVA

după VINOGRADSKAIA
Regia:
GEORGE TEODORESCU

MATEIAȘ GÎSCARUL

de MORICZ ZSIGMOND
traducere de
AL. ANDRIŢOIU şi AL. MAROŞI
Regia: VLAD MUGUR

ÎNDRĂZNEALA

de GHEORGHE VLAD
Regia: MIHAI DIMIU

MIELUL TURBAT

de AUREL BARANGA
Regia: DINU CERNESCU

DRACUL UITAT

de J. DRDA
traducere de JEAN GROSU
Regia: DINU CERNESCU

SPECTACOL ALECSANDRI („Iașii'n carnaval" și „Millo director")

Regia: DINU CERNESCU

VIITOARE PREMIERE

PUNCTUL CULMINANT de GHEORGHE VLAD
POVESTE DE IARNĂ de W. SHAKESPEARE

TEATRUL DE STAT DIN BACĂU

În repertoriu:

ÎNDRĂZNEALA
de Gh. Vlad

Regia: *I. G. Russu*
Decoruri: *Erwin Kuttler*

DON CARLOS
de Fr. Schiller

Regia: *Ion Olteanu*
artist emerit
Decoruri: *Ştefan Georgescu*
Costume: *Mircea Marosin*
şi Maria Bortnovschi

MONTSERRAT
de Em. Roblès

Regia: *I. G. Russu*
Decoruri: *Mihai Tofan*

AVARUL
de Molière

Regia: *Valeriu Moisescu*
Decoruri-costume: *Mihai Tofan*

CAPUL ALTORA
de Marcel Aymé

Regia: *I. G. Russu*
Decoruri-costume: *Mihai Tofan*

PLICUL
de Liviu Rebreanu

Regia: *I. G. Russu*
Decoruri: *Mihai Tofan*

OAMENI CARE TAC
de Al. Voitin

Regia: *I. G. Russu*
Decoruri-costume: *Ştefan Georgescu*

VLAICU VODĂ
de Al. Davila

Regia: *Ion Olteanu*
artist emerit
Decoruri: *Ştefan Georgescu*
Costume: *Maria Bortnovschi*

O FELIE DE LUNĂ
de Aurel Storin

Regia: *D. Esrig*
Decoruri-costume: *Ştefan Georgescu*

MĂRIA SA BĂRBATUL
de Feher Klara

Regia: *Gh. Jora*
Decoruri-costume: *Ştefan Georgescu*

FERESTRE DESCHISE
de Paul Everac

Regia: *I. G. Russu*
Decoruri: *Ştefan Georgescu*
Costume: *Dorel Botoşescu*

PESCĂRUŞUL
de A. P. Cehov

Regia: *Gh. Jora*

POGOARĂ IARNA
de Maxwell Anderson

SECŢIA DE PĂPUŞI „LICURICI"

SÎNZIANA ŞI PEPELEA
de Maria Cupcea,
după Vasile Alecsandri

ŞCOALA IEPURAŞILOR
de T. Penciov

ROCHIŢA CU FIGURI
de Viorica Filipoiu

HARAP ALB
dramatizare de Nela Stroescu,
după Ion Creangă

Regia artistică: *Petre Valter*
Scenografia: *Valentin Prisecaru*

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

TEATRUL DE OPERA ȘI BALET AL R.P.R.

Din repertoriul stagiunii 1963-1964

OEDIP de *George Enescu* (libretul de *Edmond Fleg*, după **Sofocle**)

FATA CU GAROAFE de *Gheorghe Dumitrescu* (libretul de *Nicolae Tăutu)*

NĂPASTA de *Sabin Drăgoi* (libretul de *Sabin Drăgoi*, după **Caragiale**)

ION VODĂ CEL CUMPLIT de *Gheorghe Dumitrescu* (libretul de *G. Teodorescu* şi *Gheorghe Dumitrescu*, după piesa lui **Laurenţiu Fulga**)

HAIDUCII balet de *Hilda Jerea* (scenariul de *Hilda Jerea* şi *Gelu Matei*)

CĂLIN poem coregrafic de *A. Mendelsohn* (scenariul de *Tilde Urseanu*, după **Eminescu**)

LOGODNĂ LA MĂNĂSTIRE de *Serghei Prokofiev* (după „Duena“ de **Sheridan**)

ORFEU de *Chr. Gluck*

FIDELIO de *L. van Beethoven*

DAMA DE PICĂ de *P. I. Ceaikovski* (după **Puşkin**)

CĂLĂREŢUL DE ARAMĂ balet de *R. Glier* (după **Puşkin**)

CAVALERUL ROZELOR de *Richard Strauss*

BAL MASCAT de *G. Verdi*

Viitoarele premiere:

IANCU JIANU balet de *Mircea Chiriac* (scenariul de *Oleg Danovschi)*

MOTANUL ÎNCĂLŢAT operă pentru copii de *Cornel Trăilescu* (libretul de *Tudor Muşatescu*)

I. P. I. c. 4924

44.200